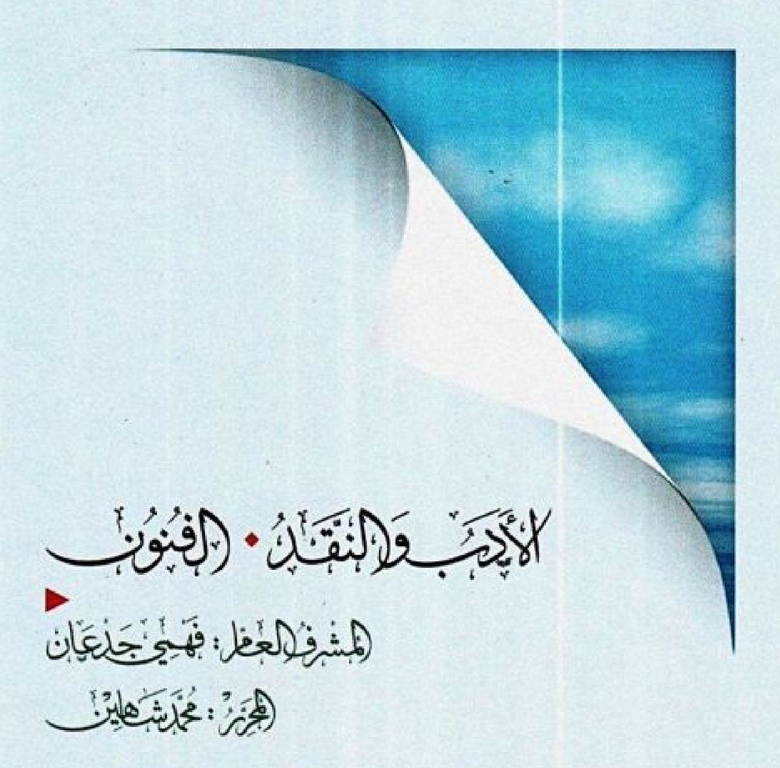
ABDUL-HAMEED SHOMAN FOUNDATION



حصاد القرن

المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين



الأدب والنقد • الفنون

المشرف العام: فهمي جدعان

المحرر: محمد شاهين

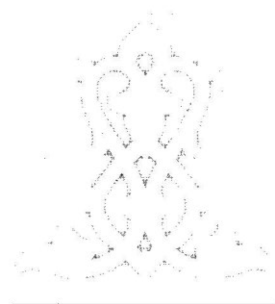


المؤسسة العربية

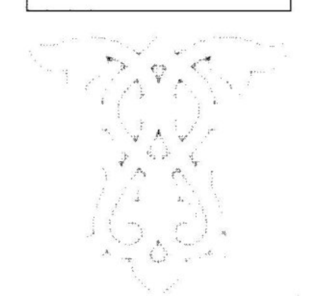


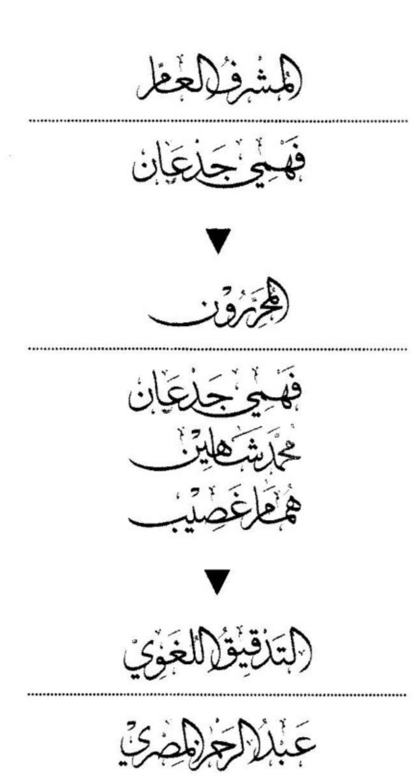
مؤسسة عبد الحميد شومان
عمان - الأردن






حصاد القرن
المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين
الأدب والنقد . الفنون




المشرف العام
فهمي جدعان
المحررون
فهمي جدعان
محمد شاهين
همام غصيب
التدقيق اللغوي
عبد الرحمن المصري

حصاد القرن : المنجزات العلميّة والإنسانيّة في القرن العشرين (الأدب والنقد + الفنون)/ فكر عربيّ
نهاد الموسى وآخرون / مؤلّفون عرب
المشرف العامّ : فهمي جدعان / الأردنّ
المحرّرون : فهمي جدعان + محمّد شاهين + همام غصيب / الأردنّ
التدقيق اللغويّ : عبد الرحمن المصري / الأردنّ
الطبعة الأولى ، 2008
حقوق الطبع محفوظة





مؤسّسة عبد الحميد شومان
هاتف 00962 6 4633372
فاكس 00962 6 4633565
ص.ب (940255) ـ عمّان (11194)
المملكة الأردنيّة الهاشميّة

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب : 5460-11
هاتفاكس : 751438 / 752308 1 00961

التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : 9157
هاتف 5605432 6 00962 ، هاتفاكس 5685501 6 00962
e-mail : info@airpbooks.com
موقع الدار الإلكترونيّ : www.airpbooks.com
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
® [illegible]
الصفّ الضوئي : **أزمنة للنشر والتوزيع / عمّان**
التنفيذ الطباعيّ : **مصطفى قانصو للطباعة والتجارة / بيروت ، لبنان**

All rights reserved . No part of this book may be reproduced , stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publishers .

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال دون إذن خطّي مسبق من الناشرين .

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة *3699 / 12 / 2007*

الآراء الواردة في هذه البحوث تمثّل وجهة نظر أصحابها ولا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الناشرين .

ISBN 978-9957-19-024-8 (ردمك)



د. نهاد الموسى
د. أحمد درويش
د. فيصل درّاج
د. سمحة الخولي
د. محمّد الأسد
د. يحيى عزمي
د. ياسين النصيّر
أ. ميّ مظفّر


المؤسسة العربيّة


مؤسسة عبد الحميد شومان
عمّان - الأردنّ



حصاد القرن

مشروع (حصاد القرن) مشروع «تنويري» في المقام الأول. فهو، في إبانته الشاملة عن المنجزات المعرفية والأدبية والفنية والعلمية والتقنية التي تحققت في القرن العشرين، يستجيب لاستراتيجية ثقافية تتوخّى وضع العقل العربي والذوق العربي والفعل العربي في فضاء العصر، وتنشد تشكيل جملة من الدواعي والبواعث والقصود الدافعة إلى تقدّم الوعي والفعل في حياة الأجيال العربية.

ولقد نجمت فكرة (حصاد القرن) في حديث كان بيني وبين معالي الأستاذ إبراهيم عز الدين في العام ١٩٩٨ حين كان، آنذاك، مديراً عاماً لمؤسسة عبد الحميد شومان. وبحماسته المعهودة وعزيمته الثابتة سارع إلى تبنّي الفكرة وإلى اتخاذ قرار من (المؤسسة) بإطلاق المشروع.

وهكذا، وخلال فترة وجيزة، تمّ اختيار فريق التحرير من الأستاذ الدكتور همام غصيب، أستاذ الفيزياء النظرية بالجامعة الأردنية، والأستاذ الدكتور محمد شاهين، أستاذ الأدب الإنجليزي والنقد بالجامعة الأردنية، وأنا شخصياً. أنيط بي تحرير (قسم العلوم الإنسانية والاجتماعية)، وبالدكتور محمد شاهين (قسم الأدب والنقد والفنون)، وبالدكتور همام غصيب (قسم العلوم الأساسية والتكنولوجيا).

كان الهدف أن يكون هذا المشروع عملاً (موسوعياً) رفيعاً نقصد منه إلى أن نضع بين أيدي أبناء الأمّة العربية جملة المنجزات العلمية التي أمكن للإنسان أن يدير

عليها حياته الروحية والمادية وأن يتقدّم بها خلال القرن العشرين كلّه، في طريقه إلى القرن الحادي والعشرين. وذلك في قطاعات العلوم الإنسانية والاجتماعية، والآداب والنقد والفنون، والعلوم الأساسية والطبيعية والتكنولوجيا. كما تمثّل أحد أغراض العمل في أن يطلع المختصون وأصحاب القرار في العالم العربي على نتائجه لعل بعض وجوهه أن يكون عوناً لهم في مقاربة العالم من حولهم عند مطلع القرن الحادي والعشرين.

ولقد حرصت (مؤسسة عبد الحميد شومان)، راعية المشروع، مثلما حرص فريق التحرير، على أن يكون المشاركون في إنفاذ هذا المشروع نخبة من خيرة الباحثين والأكاديميين المختصين، كلّ في حقله الخاص، وأن تمتد المشاركة إلى جملة الفضاء الثقافي والعلمي العربي. وكان الأمر كذلك . والتزم الباحثون في معالجتهم لمواضيعهم الخاصة بالتوجّه إلى جملة ما يتصل بالموضوع على مستوى الفكر الإنساني والعالمي في كل قسم من أقسام المشروع، وبأن يُخَصَّ العالم العربي بقدر من البحث حين يتعلّق الأمر بإسهام حقيقي أو بأن تُبيّن حال العرب من الأمر وأن يجاب عن السؤال : أين العرب من هذا الموضوع؟ كما حرص الباحثون ، بقدر ما هو ممكن، على عرض الوجوه التالية:

- ما هي الأسئلة والموضوعات والقضايا الرئيسة في مجال البحث؟ وما هو التطوّر الذي حصل في هذا المجال على مدى القرن العشرين؟

- ما هي أبرز المنجزات أو النظريات أو النتائج التي حفل بها الموضوع / العلم خلال القرن؟ ومن هم الذين أسهموا على وجه حاسم ومؤثّر في تشكيله وتطويره؟

- ما هي أبرز المشكلات والتحديّات التي يطرحها الموضوع / العلم عند نهاية القرن العشرين وعلى مشارف القرن الحادي والعشرين؟

ولقد أمكن حصر (المشروع) في أربعة مجالات ينتظم كل منها في موضوعات رئيسية على النحو التالي :

١. مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية، ويشتمل على الحقول التالية:

- علم الاقتصاد
- الفلسفة والمنطق
- علم الاجتماع
- التاريخ
- العلوم التربوية
- العلوم الإنسانية
- القانون
- الإدارة
- علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)
- الإعلام

وضُمّ إلى هذا المجال موضوعان متممان في : الفكر الاستراتيجي وتطبيقاته، والعالم العربي على مشارف القرن الواحد والعشرين، وموضوع ثالث في الصراع العربي ـ الإسرائيلي حال الرحيل المفاجئ للمرحوم الدكتور إبراهيم أبو لغد دون إنجازه.

٢ . مجال الأدب والنقد، ويشتمل على :

- اللسانيات
- النقد الأدبي
- الأدب

٣ . مجال الفنون ، ويشتمل على :

- الفنون التشكيلية
- العمارة
- الموسيقى
- السينما
- المسرح

٤ . مجال العلوم الأساسية والتكنولوجيا:

- العلوم الفيزيائية
- العلوم الطبية
- العلوم الرياضية
- العلوم الزراعية

- المعلوماتية　　　　- العلوم الكيميائية

- الاتصالات　　　　- التكنولوجيا

- التكنولوجيا الحيوية والهندسة الوراثية :

١ . في مجال الزراعة والبيئة.

٢ . في مجال الصناعة والتشريعات

٣ . في مجال الصناعات الدوائية والطب.

وليس ثمّة شك في أننا نحتاج إلى تضافر جهود عديدة لباحثين عديدين من أجل تقديم عمل لا يرقى إليه النقد. والأعمال «الجماعية» نفسها لا تنجو هي أيضاً من ظلال النقد والقصور. وقد لا يجدر بي أن أشير إلى خيبات الأمل التي اعترضت طريق فريق التحرير قبالة نصوص أعدت بغير عناية، أو أخرى بلغة تتطلّب إعادة إنشاء كاملة، أو أخرى تقع خارج الموضوع، أو بإزاء الوعود التي تلقى مراراً وتكراراً من غير جدوى .. وغير ذلك مما يبعث اليأس والقنوط في نفوس المحرّرين ويشك في «صدِقية» المشروع نفسه.

بيد أن ذلك كلّه، وسواه، لم يفت في عضد القائمين على المشروع ، الذين أحيطوا من (إدارة المؤسسة) وأركانها العاملة، برعاية وتشجيع غير عاديين.. حتّى استوى المشروع وأدرك إشهاره في منتصف العام ٢٠٠٥ ، وبات ميسوراً لمن يشاء الاطلاع على (حصاد القرن العشرين) في هذه المجلّدات التي تظهر تباعاً، بدءاً بـ (قسم العلوم الإنسانية والاجتماعية) ، فـ (قسم الأدب والنقد والفنون)، وانتهاء بـ (قسم العلوم الأساسية والتكنولوجيا).

يمثّل هذا المشروع منجزاً مبتكراً من منجزات (مؤسسة عبد الحميد شومان) ، ويقع في مكانة مركزية من جهودها الثقافية الكبرى الرائدة. «فمنذ نشأتها .. احتلت مؤسسة عبدالحميد شومان مكاناً بارزاً في مشهد الثقافة على الصعيد المحلي والعربي، بل والدولي. وقد سعت من خلال أنشطتها المتعدّدة الجوانب إلى تفعيل

مختلف مناطق الحراك الثقافية المختلفة. وقد بلغت أنشطة المؤسسة درجة عالية من الشمول بحيث عنيت بإقامة الندوات الفكرية وبتقديم العروض السينمائية والمسرحية و الموسيقية ورعاية الفنون التشكيلية وغير ذلك من الحقول المعرفية، حيث تخضع هذه العروض لقراءات نقدية تضيء مختلف جوانبها . ويجيء مشروع «حصاد القرن» في سياق الجهد الدؤوب الذي تبذله المؤسسة في إطار نشر ثقافة على درجة عالية من السويّة، حيث يقدّم المشروع مقاربة أكثر شمولاً للنتاجات الثقافية المختلفة في الإطار الأوسع.

تولى إعداد بحوث هذه الأقسام قرابة الأربعين أستاذاً وباحثاً متخصصاً. وتقرّر أن تقدّم جملة البحوث المعدّة للمشروع من قبل أصحابها في برنامج متكامل للندوات العلمية تعقد في مؤسسة عبد الحميد شومان في محاضرات عامة تقدّم للجمهور، أو في حلقات مستديرة خاصة تشتمل على عروض ومناقشات أو مداخلات. وقد بوشر بتقديم المحاضرات العامة من المشروع في (منتدى عبد الحميد شومان)، بمحاضرة الأستاذ السيد ياسين حول (العالم العربي على مشارف القرن الواحد والعشرين)، وذلك مساء يوم الاثنين الموافق ١٦ مايو ٢٠٠٥ .

وتقرّر أن تصدر (مؤسسة عبد الحميد شومان) بحوث كل قسم من أقسام المشروع في إصدار خاص يليق بأهميته ويوضع بين أيدي أبناء الأقطار العربية. والمجلّد الذي بين يديّ القارئ جزء من هذا المشروع.

كان الرجاء منعقداً على أن يتم إنجاز هذا المشروع مع نهاية القرن العشرين. بيد أنّ استجابات الباحثين لم تكن مواتية دوماً. وتعذر في كثير من الحالات إنجاز العمل في الوقت المحدّد، كما أنّ المشروع لقي ركوداً إدارياً خلال فترة غير وجيزة، ولم ينهض من جديد بفعالية وقوّة إلاّ مع قدوم معالي الأستاذ ثابت الطاهر مديراً عاماً لمؤسسة عبد الحميد شومان ، إذ عقد العزم على المضي به قدماً وعلى أن يدفعه إلى نهاياته المنشودة.

لم يكن إحراز تقدّم حقيقي في ميدان هذا العمل أمراً يسيراً . فالمشروع مشروع طموح. لا بل إنّه طموح للغاية. إذ لا يخفى أنّه ليس بالأمر اليسير أن ينهض شخص بمفرده، في مدى زمني محدود، وبإمكانيات غير وفيرة، بإعداد «مُحصَّل» بجملة المعارف والآليات والمناهج والمكتسبات والإنجازات التي تمّت، في حقل معيّن، خلال قرن بكامله، هو القرن العشرون، وهو قرن يتجاوز في إنجازاته كل ما خلّفته القرون البشرية السالفة. وليس من اليسير أيضاً توفير المصادر والمراجع المعاصرة الضرورية لإنجاز بحث متكامل في هذا العلم أو الحقل أو ذاك من العلوم والحقول الإنسانية المعاصرة.

إنّ المؤسسة تدرك طبيعة العلاقة البنيوية التي باتت تسم المعرفة في هذا العصر، إذ لم يعد هناك انفصال بين الثقافة المحلية والثقافة الكونية. وهو واقع جعل من جدلية العلاقات في هذا الإطار واقعاً يتعذّر تجنّبه بعد أن انفتحت المعارف الكونية عن طريق الإتصال الإلكتروني وسهولة الوصول إلى المعلومات . ولعل من الضرورات التي يفرضها هذا الواقع أن يكون الاهتمام بعرض الناتج الثقافي المحلي جزءاً من بنية الثقافة نفسها بحيث تأخذ الثقافة المعنية مكاناً مناسباً يؤهلها للتفاعل مع مكوّنات البناء المعرفي الجمعي. وفي ضوء هذا الفهم، فإنّ (مشروع حصاد القرن) يهدف أولاً إلى تزويد القارئ بصورة بانورامية للمشهد المعرفي الكوني في القرن العشرين، ويفتح له نافذة على تجليّات ذلك المشهد بحيث يمكن له بعد ذلك أن يتعمّق في قراءة مفردات الحالة المعرفية التي تعنيه. وفي المقام الثاني، يعمل المشروع من خلال هذه البانوراما على المنجز الثقافي العربي في سياق المنجزات المعرفية الكونية، مما يضع هذا المنجز في إطار المنجز الكوني ويؤسّس لانخراط الثقافة المحلية في جدل الثقافة العالمية.

قادت الثقافة العربية، كما هو معروف، مسيرة المعرفة في حقبة مهمة من التاريخ الإنساني. وإذا كان لنا أن نستعيد جزءاً من تلك الريادة في الحقل المعرفي، فإنّ ذلك يستدعي منا أولاً الشروع بالتعرّف على موقعنا من الحدث المعرفي الكوني بغية

التحرّك قدماً في ضوء معرفتنا بخارطة المحيط الذي نتحرّك فيه. ولعلّ في مشروع حصاد القرن ما يعيننا على تعقّب حقيقة وأهمية الدور الذي اضطلعت به الثقافة العربية في الحدث الثقافي الكوني في القرن العشرين، ومن ثم التأكيد على المناطق المضيئة من أدائها وطرح الناشز والقاتم منها أنّى وجد» (د. محمد شاهين). بهذا (المشروع) يحق لمؤسسة عبد الحميد شومان أن تشعر بالاعتزاز والفخار، وبأنّها تسهم إسهاماً حقيقياً في تأسيس وتعزيز استراتيجية ثقافية وعلمية ومعرفية شاملة من شأنّها أن ترقى ارتقاء ملموساً بالوعي العربي وبالحياة العامة العربية. وذلك فضلٌ من أفضالها وإضافةٌ إلى إسهاماتها الوفيرة في الحقول والميادين الأخرى التي تميّزت بها خلال العقود السابقة.

«هذا مشروع موسوعي كبير. وشأنه شأن سائر المشروعات الموسوعية الكبيرة، فإنّه يحرّك العقول ويشحذ الهمم ويستثير خواطر وقضايا عدّة:

١ . فهو ينطلق من وحدة المعرفة وتكاملها، إذ يستند إلى إرث إنساني عظيم من نشدان الكليات وتوحيد الجزئيات؛

٢ . وهو يُبيّن بوضوح عن تداخل التخصصات وتعددها، إذ عصرنا هو عصر التخصصات المتداخلة المتعددة، والنزوع نحو هذا التدخّل في تعاظم مستمر؛

٣ . ويشكّل كل فصل من فصول هذا المشروع الموسوعي مراجعة نقدية من فروع المعرفة، وفي ذلك مزيد من التحقيق والتدقيق في المعرفة وتوسّع في التعلّم والاستنارة؛

٤ . ومع أنّ المشروع يتبع المعايير المنهجية الصارمة، إلاّ أنّه موجّه إلى «القارئ العام» ، أو «المثقّف غير المتخصص»، فهو يهدف ، إن أمكن القول، إلى «التوعية الجماهيرية»، وإلى أن يكون مشروعاً تنويرياً؛

٥ . وهو منجم أفكار للشباب والناشئة ، ومن المؤمل أن يحفزهم على قراءة عالمهم بوعي أكبر، وأن يساعدهم في استكشاف ميولهم العلمية والأدبية؛

٦ . وهو ، بكل تأكيد يسد نقصاً في المكتبة العربية، ولعلّه أن يكون واحداً في سلسلة الأعمال الكبيرة التي تتسم بالنفس الطويل والأفق الواسع؛

٧ . ومن شأن هذه الموسوعة أن تساهم في توحيد المصطلحات وإشاعتها ، وفي إرساء لغة مشتركة بين قمّة الهرم الثقافي وقاعدته» (د. همام غصيب).

نزعم لأنفسنا ما لا يحق لنا أن نزعمه، إن كنا ننهي إلى أي أحد أنّ هذا العمل يرقى إلى مشارف الكمال، أو أنّه خال من العيوب. فليس يخفى على العين الناقدة أنّ فصول هذا العمل تتفاوت في مدى تغطية كل منها للقطاع أو الحقل الذي تنهض به، وأنّ هذه العين ستدرك أنّ بعض عيون الباحثين قد أبصرت أشياء ولم تبصر أخرى، أو أنّ بعض هذه العيون لم تحط بما أبصرته إحاطة كافية، لا بل إنّها قدتكون قصرت في الفهم أو التفسير أوالتأويل. وذلك، ابتداءً ، حقّ من غير شك، وبخاصة في الحقول الإنسانية والأدبية والمعيارية. لكن الذي ينبغي أن يكون من هذه العين الناقدة على بال، أنّ هذا العمل لم ينشأ، في منطقه الأصلي وفي طبيعتّه الذاتية وفي غائيته النهائية، أن يكون عملاً «أكاديمياً» استقصائياً شاملاً من الطراز التقني المتخصص الدقيق، وهو لم يزعم أبداً أنّه يقصد إلى تقديم «أطروحات علمية» أو رؤى أصيلة مبتكرة أو مبتدعة أو أن يكون كتاباً موجهاً للمختصين في الحقول التي عرض لها. إنّه في المقام الأول والأخير عمل يهدف إلى تزويد أجيالنا الحاضرة والمنظورة بمعرفة «الحدّ الأدنى الضروري» لكل حقل من حقول المعرفة الإنسانية والحساسية الجمالية والعلمية الأساسية والتطبيقية، وذلك من أجل تتميم معارفهم «الخاصة» أو ثقافتهم الشاملة على نحو يبدد غربتهم عن العصر ويصلهم مع الحضارة المعاصرة ومع حِراك الكون العالمي أعظم نفعاً وجدوى وأبعد أثراً وفاعلية، وأقدر على الانخراط في الحركة الكونية والإسهام في توجيهها، فضلاً، بكل تأكيد في المبدأ والمنتهى، عن الارتقاء بالوعي الذات والتقدّم الوطني.

قد لا يجدر بي ـ وأنا بعض فريق التحرير ـ أن أنوّه بالجهود الفذّة التي بذلها الفريق في تنظيم هذا المشروع وإعداده وتحريره وإنفاذه، لكنني أفعل، إذا لولا عزيمة

الصديقين العالمين همام غصيب ومحمد شاهين وصبرهما، ولولا تضافر جهودنا جميعاً لما أمكننا أن ندرك ما أدركناه من هذا العمل خلال السنوات التي أمضيناها في إعداده.

ولا يغفل فريق التحرير عن أن يسدي لمؤسسة عبد الحميد شومان بالغ الشكر لدعمها لهذا المشروع ورعايته، وللأستاذ ثابت الطاهر، مديرها العام، لحرصه وهمّته وفاعليته من أجل الوصول بهذا المشروع إلى غايته. كما يعبّر لجمهرة العاملين في إدارة المؤسسة - وبخاصة السيد عبد الرحمن المصري -، عن شكره الخالص وتقديره العميق لما بذلوه من جهود مرافقة داعمة.

والله من وراء القصد، في الأول وفي الآخر.

د. فهمي جدعان

المشرف العام

٢٠٠٦/١٠/٣



حصاد القرن

الأدب والنقد والفنون

هذا هو المجلد الثاني من مشروع (حصاد القرن)، وهو يضم بين دفتيه مسحاً مكثفاً للمشهد الأدبي والنقدي والفني في القرن العشرين، سواء على المسرح العالمي أو على الساحة العربية. وقد جهد الأساتذة الباحثون الذين تناولوا محاور هذا المسح في الإحاطة، بما هو متاح من المساحة، بأهم المنجزات التي تحققت في الحقول التي يشتغلون بها. وما من شك في أنهم ارتقوا بذلك مرتقى صعباً؛ ذلك أن ما تحقق في أي من هذه الحقول جميعاً على مدار قرن كامل يظل أكبر بكثير من أن يحيط به بحث أو باحث واحد، مهما اجتهد وأوجز.

كان القرن العشرون مختلفاً بامتياز عما سبق وأن عرفته الإنسانية في كامل عصور صيرورتها. فهو عصر جُنّ فيه الإيقاع، وتناوشته الأحداث الجسام، وزحمته الاكتشافات العلمية والنظرية المذهلة، وهو عصر الحروب الكونية والذرة والإلكترون، والثورة المعلوماتية والرقمية والحاسوب، والسوق المفتوح، وتحول الأقطاب، والتفكك الهائل لإمبراطوريات ونجوم أخرى، واستعار التهاجن والتصارع بين الحضارات. وهو عصر الفضاء والدخول في جينات الخلية، والفوتوغرافيا والسينما والكهرباء وانثقاب الأوزون وثوران الأعاصير. وهو فوق كل شيء، عصر العولمة والمناطق الحرة والشركات العابرة للقارات واستنطاق المسلمات، بما يعنيه كل ذلك من تحد للأدب والفنون والنقد. هكذا، وجد المشتغلون في هذه الحقول المعرفية أنفسهم أمام هذا

الطوفان الهائل من الأحداث والمكتشفات والتحولات وقد باتوا تحت ضغط الاستجابة السريعة واللاهثة وراء البقاء على سوية مناسبة مع دوران عجلة أفلتت من قمة الجبل وبات إيقافها متعذراً.

وجد أدباء وفنانو ونقاد القرن العشرين أنفسهم وهم معنيون باجتراح المستحيل للعثور على مفردات وأدوات تعبيرية ومناهج نظرية وتقنيات تستطيع أن تمسك بالمشهد في هذا الانفلات الهائل من عقال الانضباط والتقنين. كان التقاط اللحظة أشبه بمحاولة إيقاف ثور الزمن المندفع، والعصي على الترويض. لا شيء ينتظر الفنان حتى يتأمله ويدركه على مهل بهدأة الرومانسي القديم وصوفيته، ولا الفنان نفسه يستطيع أن يترك لنفسه أن يقع في إسار اللحظة ليجد نفسه بعد هنيهة وقد فاته الكثير من المحطات والقطارات.

وإذن، فقد تفتقت كل برهة في القرن العشرين عن جديد. وتبين على حين غرة أن اللغة القديمة، والتقنيات القديمة، والتأملات والمقاربات القديمة كلها لا تكفي لأن تنجد الفنان :أيتها المفردات واللغة، ألا تسعفيني؟ أيتها الألوان والأشكال، هلا تقولين ما أريد؟ أيتها الكاميرا، هلا أوقفت الزمن المسرع في لحظة كشف؟ وأيتها الأوتار والنغمات؟ هل تستطيعين أن تصدحي بما يمور في مدارات العقل والروح من أسئلة، وهواجس، وعواطف، وشك ويقين؟

كان التحدي الماثل أمام الفن هو أن يصنع، مثلما فعل العلم، أدواته، أو أن يصمت مرة وإلى الأبد. ولم يصمت الفن ولم يكن له أن يصمت وهو أول أشكال التعبير عن الوعي الإنساني. يقال إن أول اللغة كان شعراً، وإن أولى محاولات إخضاع الطبيعة والكائنات لمشيئة البشر كانت برسمها على جدران الكهوف. وإذا كان الكائن الحي قادراً على تغيير شفرته الوراثية ليتكيف ويتطور، فقد كان من الحتمي أن يطور الفن كيانه العضوي حتى يظل الوعي البشري المتجسد فيه باقياً. وكان صراع البقاء في القرن العشرين أكثر ضراوة من أي عصر، وهجمة الأحداث التي اصطنعها الإنسان والطبيعة

على وعي الإنسان كانت غامرة وطاغية إلى حد كاد يفقده صوابه.

* * *

في القرن العشرين، لم تعد الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية تكفي لتسمي انفعالات الكاتب. لقد جرى ذلك التحول الهائل من النظر في خارج النفس إلى داخلها، وفتح علم النفس والنزعة الإمبريقية وانهيار المسلمات وانعدام اليقين والموت الهائل وطغيان المادة وهجوم الاستهلاك والمئات من المتغيرات، كلها فتحت على الأديب أبواباً كانت مغلقة أو غائبة، وتفتقت كل لحظة عن عاطفة جديدة. كان لا بد من التجريب والتحول من تعبير مرتب عن عالم بدا مرتباً إلى محاولة لملمة شذرات واقع مغرق في التشظي والفوضى مع تجنب إشاعة ترتيب مفتعل في هذه الفوضى. ووجد الكاتب نفسه أمام مهمة التوفيق بين طغيان ذاته عليه وبين التعبير عن العام والكوني. كان عليه أن يجعل الأشياء تقول ذاتها دون الوقوع في شرك إخضاعها لتقوله هو، وأن يرينا إياها دون أن يصفها. وكان عليه أن يقنع جمهوراً تتناوشه الشكوك بدوره، فجرب الكتّاب في تعقب دفق الوعي، والمنولوج الداخلي، والتحاور الدرامي، وتداولت الفنون أدواتها، فتقاسمت رمزية الرسم وسورياليته، ومونتاج السينما وتقنياتها، وتعبيرات الوجودية ولا معقوليتها، وتحدي سلطة النص وانفتاحه على التأويل، وتأثير الصورة ومسرحة الإيديولوجيا. تغيرت تقنيات القص والرواية، وتملص الشعر من ضوابط التفعيلة والبحر والقافية والتساوق التقليدي المقيِّد لدفق المخيلة. وكان الارتداد الأدبي عن التقاليد الأرسطية والهوريسية والفكتورية والرومانسية كاملاً وثورياً، تماماً كما ارتد الرسم على التصوير الفوتوغرافي الأمين لظاهر الأشياء.

في النقد، تحول الغرب عن المعايير الكلاسيكية والفيكتورية لجودة النص، واستفاد النقد الحديث من علم النفس ونظرية التطور والمقولات الأنثروبولوجية والفلسفية الحداثية والماركسية وعلم اللغة الاجتماعي والتجريب العلمي والاقتصاد السياسي وكل

أشكال المعرفة المتاحة بغية تحقيق أفضل قراءة للنص. وشهد القرن العشرون تبلور معظم المناهج النقدية، فكانت البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية والشكلانية والتحليل النفسي والحداثة وما بعد الحداثة والنسوية ودراسات الكولنيالية وما بعد الكولنيالية . . . وغير ذلك من المسميات والمدارس. واكب ذلك كله فتح النصوص على التأويل وإعادة التأويل وتحدي سلطة النص وإعادة استنطاقه، وإنزاله من عليائه إلى العالم العادي ليصبح جزءاً من مكوناته.

وهنا، في العالم العربي، كانت صحوة الأدب والفن في القرن العشرين موجعة. كانت أشبه باستيقاظ أصحاب الكهف على زمن مختلف، بمزاج مختلف وعُملَة مختلفة. ووقف الأدب مذهولاً أمام الزمن الذي فوَّته غائباً. الأدب العربي، البليغ، الذلق اللسان وموطن براعة العرب وتفوقهم ومبعث فخرهم، وجد نفسه، بشعره ونثره وخطابته، وقد أصبح رثاً مكتهلاً بعد عقود من الغياب، في خضم حراك إبداعي كوني حاضر ومتصل ونابض بالحيوية. كانت هناك الرواية الأوروبية، ذلك الفن العظيم المتحرك الهائل، وكان الشعر الغربي الحديث يتخلص من عبء القوالب والشروط، وكانت القصة الغربية القصيرة فناً خالصاً ومستقلاً بهويته وشروطه. وفوق ذلك كله ومعه، وجد الكاتب العربي نفسه أمام مهمة مخاطبة واقع يمور بالتحديات والأزمات والانفعالات الجديدة التي ينبغي أن يجد لها اسماً وتعبيراً. وتماماً مثلما حدث قبلاً في حالة أوروبا الناهضة، لم تعد الخطابة العربية القديمة والأشكال الشعرية التي أرست لنفسها أغراضاً وتقنيات، لم تعد صالحة ليحمل الكاتب عليها كل هذه القضايا الجديدة التي يغص بها المشهد من حوله :أين يجد الغزل والفخر لهما مكاناً في واقع يواجه مشروع إنجاز التحرر وتحدي الهيمنة، تتخلله الهزائم وتخلخله التحولات السياسية والاجتماعية المضنية؟ وأين تعمل الخطابة في مواجهة خطاب عملي وعلمي مطالب بالتغيير؟

تطلع الكتّاب العرب إلى الغرب ومنجزه، وشمروا عن ساعد الجد وشرعوا في

العمل، فكان أن أنجزوا، وكان ما أنجزوه هائلاً. مثل الفطر البري ولدت الرواية العربية والقصة العربية القصيرة لتنجز في نحو نصف قرن ما لم يتحقق في قرون. والشعر العربي نفض عن كاهله، بعد حقب من الانقياد للتقاليد، شخصانيته ومقيداته وقوالبه ليقف سريعاً على سوية الشعر العالمي وينافسه. أما النقد العربي الذي طالما كان محض استجابات جمالية شخصية وأحكام قيمة فردية، فقد شرع بمحاولة استيعاب النتاج النقدي العالمي المتسارع بغية تأسيس نظريته ومناهجه. وباختصار، شهد القرن العشرون ولادة أدب عربي جديد، والذي استطاع أن يستوعب بقدر معقول وعلى نحو مدهش كل الضروب والتطورات التي فاتته في فترة سباته الطويل.

***

ظل الفن التشكيلي العالمي طيلة قرون لغة بصرية قوامها تسجيل الواقع الخارجي للأشياء. وكانت براعة الفنان تخضع لمعيار تسجيل أدق تفاصيل العمل المنقول. وانشغل الفنانون في إجادة رسم نسيج الأقمشة والتماعة العيون وتجاعيد الوجه ونضارته أو أغصان الأشجار وأوراق الوردة وغصون الشجرة على سطح اللوحة. وكان الفنان يحدق، بحكم العرف، في الكيانات الخارجية للأشياء ويجهد في أن يكون أميناً في نقلها ووفياً لنظرية المحاكاة الأرسطية. تلك الواقعية الفنية شرعت بالتغير حين بدأ الفنان يرى اللوحة، لا بوصفها تسجيلاً واقعياً للسطوح بقدر ما هي فكرة انطباعية تقوم على قراءة روح الأشياء. وخرج الفنان الانطباعي من الغرف المغلقة إلى الهواء الطلق ليرصد العلاقات بين الظل والنور، وتحولت الرؤية البصرية إلى قراءة وجدانية. هكذا بدأ الرسم في القرن العشرين يرود آفاقاً جديدة ترتكز إلى التشغيل الكامل للحواس واستعمال للإدراك الكلي بدلاً من الاتكاء الكامل على الاستيعاب البصري وحده.

أفضت الانطباعية إلى ما بعد الانطباعية التي انعكس فيها ضيق الرسامين بالانضباط النسبي للانطباعية القديمة، وظهرت ضربات فرشاة فنانين مثل فان كوخ وبول غوغان

على سطح اللوحة لتعبر عن شدة متوترة بعد أن كان الفنانون يتجنبون ظهور أثر الفرشاة على اللوحة. وعلى الأعقاب، جاءت الرمزية التي حاولت التمييز بين الحقيقة البصرية والحقيقة الفكرية، حيث الأولى عملية ميكانيكية تتعلق بفعل الإبصار بينما تتعلق الثانية بعمل الفكر ما بعد استقبال المؤثر، ولجأ الفنان إلى الترميز من خلال اللون كما فعل كل من دانتي روزيتي وجيمس وسلر وشافان وغوستاف مورو. وبعد ذلك، تعددت المدارس والتقنيات في معالجة الموضوع الفني من الرمزية إلى التعبيرية الألمانية، حيث يعبر الفن عن التجارب العاطفية والقيم الروحية، وأعلن الفنان هنري ماتيس عن أنه يستهدف التماهي بين التعبير عن إحساسه بالحياة وبين طريقته في التعبير عن ذلك الإحساس، وشاركه في ذلك كل من هنري روسو وإميل نولده وبيكاسو. أما الشاعر تريستان تازارا مبتكر الدادائية، فقال إن «الدادائية لا تعني شيئاً»، وحاول مع زيوريخ هانز وجان آرب التعبير عن رفضهم للشوفينية الألمانية بالرسم. وبعدها جاءت السوريالية وليدة اطلاع الشاعر آندريه بريتون على أفكار فرويد حول العلاقة بين العقل والخيال والوعي واللاوعي، وجاءت الأعمال السوريالية نتاج نصف استعادة للذاكرة ونصف حلم مع تنقل حر في تفاصيل الصورة. ونزع التجريديون إلى فصل الموضوع عن واقعه ليعيدوا صياغته برؤية فنية جديدة. ولم يأت هذا التحرك من فراغ، إذ وجد الرسامون في القرن العشرين أنفسهم، مثل أقرانهم الأدباء، محرومين من ترف تأمل الطبيعة المتناغمة والوجوه الوادعة. وجد هؤلاء الفنانون أنفسهم في مواجهة عالم متفكك مقطع الأوصال بعد حروب عالمية عاد منها الجنود محطومين وحيدين، وأصبحت الحقول والأيكات القديمة أرضاً يباباً مجروحة بالأخاديد والخنادق والأشجار المنكسرة. وبدلاً من الجلوس على كتف تلة تشرف على واد معشوشب، أصبح الفنان يعيش ويسير في مدن الضجيج حيث المباني تطبق على الفضاءات، وحيث الحيز المتاح ضيق ومختزل ومشروط. كان ذلك واقعاً تطلب العثور على أدوات للتعبير عنه، تستطيع التوفيق بين الذات والموضوع على نحو يقنع المتلقي ولا ينتقص من فنية العمل

وأمانة التسجيل. والعمل الفني الذي كانت جمالياته هي ديدنه أصبح حاملاً للإيديولوجيا والفلسفة والأفكار، ولم يعد معنياً بعد بنقل الواقع الحرفي دون أن يترك للمتلقي مساحة للتأويل. تجرأ بيكاسو على رسم الأشلاء والقطع كما هي في عالم القرية الإسبانية "غويرنيكا "التي اغتالتها الطائرات الألمانية، ورسم سيلفادور دالي الساعات ممطوطة ورخوة ومتهدلة مثلما هو حال الزمن المعاصر المفرغ والمخمور، وصوّر الأعضاء البشرية المبتورة والمستطيلة والمشوهة. وكان من الطبيعي أن تنتقل سوريالية العالم وتشويهاته وغرائبيته إلى التعبير الفني وتقنياته.

لم يقف العالم العربي متفرجاً أمام هذا الثراء التعبيري التشكيلي الجديد. وكان لا بد له من أن يجد لنفسه أدواته الفنية لتصوير تجليات واقعه الجديد. كان لا بد للفنان العربي من أن يتحرر، ولم يعد يستطيع أن يظل رهناً للمحددات التقليدية للموضوعات ولسبل مقاربة الموضوعات، ولم يعد قانعاً بالتعبير من خلال العمائر الكلاسيكية والأقواس والتشكيلات الهندسية «الأرابيسك» والخط العربي، وإنما دفع بهذه الخصوصية التعبيرية إلى التحاور مع التقنيات التعبيرية الجديدة في الرسم والعمارة العالمية ليخرج أخيراً بحصاد غني ومتميز، يجمع بين روحانية الفن الإسلامي ومنمنماته وبين حسية الرسم الحديث ومعالجة الكائنات الحية المتحركة والقضايا الساخنة وطرائق تعبيره عن الانفعالات. وهكذا، سجل القرن العشرون قيامة فن عربي جديد استطاع أن يصل إلى العالمية، تشهد على ذلك استضافة أكبر صالات العرض العالمية لأعمال التشكيليين والمعماريين العرب.

***

في القرن العشرين، لم يكن المسرح حدثاً ثقافياً جديداً في أوروبا. فقد كانت لذلك الفن تقاليده التي تعود وراء إلى مسرح هومير وفيرجيل، فالمسرح الروماني، وصولاً إلى المسرح الأليزيبثي والشكسبيري وما بعدهما. لكن المسرح الأوروبي كان قد ملّ من عرض ثيمات البطولة والمثل والشخصيات التراجيدية والكوميدية النمطية، ووجد

نفسه هو الآخر أمام مهمة إنطاق الذات القلقة والعادية لإنسان القرن العشرين. أصبح المسرح الغربي معنياً بالتعبير عن التحولات الاجتماعية والطبقية الجديدة، وبات يحتاج إلى منح أدوار البطولة، لا للقادة والملوك وأشباه الآلهة، وإنما للناس العاديين والبسطاء من لحم ودم. صار من الممكن أن يؤدي العمل المسرحي الكامل ممثل واحد، وتوسع الحوار الداخلي الشكسبيري المبتسر والمستخدم تقنياً لخدمة الحدث المسرحي العام ليصبح بذاته عملاً مسرحياً كاملاً في بعض الأحيان. ولم يكن المسرح ليبقى بمعزل عن الفلسفات الجديدة والمؤثرات التي اعترت الفنون الأخرى، فاستعار بدوره من الوجودية مسرح اللامعقول وقراءته لغرائبية الواقع وتشابكاته، ومن السينما مونتاجها وانفصال لقطاتها واتصالها، ومن الرسم سورياليته المشهدية، ومن الموسيقى المسرح الغنائي ومسرح الرقص التعبيري والإيمائي. ولم تكن عزلة الفرد والانفصال والاتجاه إلى داخل النفس بعيدة جميعاً عن التعبير المسرحي. وكان من الطبيعي أن تتحول المسرحية من بنيتها التقليدية المشروطة بالحدث والذروة وانحلال العقدة إلى أشكال تعبيرية أكثر حرية وانطلاقاً، سواء من حيث الموضوع أو توظيف التقنية أو الخروج على التقنين الكلاسيكي لعناصر المسرحية.

من المعروف أن المسرح في العالم العربي هو فن بلا ميراث. وربما كان الشكل المسرحي، أو شبه المسرحي الوحيد في التراث العربي هو «الحكواتي» الذي كان يشخص الأحداث والأبطال بالرواية الشفهية، وهي أحداث وشخوص كانت قد «تمسرحت» نصياً وحسْب في بعض المرويات العربية مثل السير وألف ليلة وليلة والمقامات وبعض أنواع الوصف.

كان اتجاه الإبداع العربي إلى تأسيس حراك مسرحي من أهم علامات الحداثة العربية، والذي أسس لانفتاح كامل على الثقافة الغربية. وكان لا بد للمسرح العربي من أن يستمد كل مقوماته من التجربة الغربية بداية، فعمل على تعريب وعرض النصوص المسرحية الغربية، لينتقل بعدها، وعلى نحو مدهش، إلى الانفتاح على

الموروث الحكائي العربي وفتحه بدوره على المعطى الثقافي العالمي، فجاءت تجارب مارون النقاش ويعقوب صنوع وأبو خليل القباني، وكذلك تجارب نجيب الريحاني وجورج أبيض ويوسف وهبي وسيد درويش وعلي الكسار وعلي باكثير ونصوص سعد الله ونوس وتوفيق الحكيم وغيرهم لتؤسس لمسرح عربي متواشج مع القضايا المحلية الاجتماعية والتراثية والشعبية، ثم السياسية في خمسينيات القرن الماضي، حيث انتقل المسرح إلى الاضطلاع بمهمة خلق وعي فكري وسياسي وإيديولوجي ليكون رافعة أخرى في حركة النهوض العربي العام.

***

لم تكن الموسيقى لتظل في معزل عن بقية الفنون في تفاعلاتها وتطوراتها. والتقليد الموسيقي الأوروبي العريق كان قد وصل ذرى سامقة في الموسيقى السيمفونية والأوبرالية في نهايات القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين حتى وصل عدد دور الأوبرا في برلين وحدها إلى أكثر من مائة وعشرين داراً. لكن تلك الأشكال الموسيقية كانت مصاحباً طبيعياً للرخاء الذي عم أوروبا في نهايات القرن التاسع عشر قبل الانقلابات العنيفة التي شهدتها بدايات القرن العشرين. لم تعد الموسيقى المحلقة والحالمة شكلاً مناسباً بعد ويلات الحرب العالمية الأولى ثم الثانية، ومع التحولات الدراماتيكية في السياسة والمجتمع والاقتصاد. كان ينبغي للتنافر الذي حل في العالم بدلاً من التناغم القديم أن يعزف موسيقاه الثائرة والصاخبة. تغير الطقس الأوبرالي الاحتفالي المتواتر ليفسح مكاناً للتوتر والتطرف الذي ينطوي عليه ارتفاع عواء الطائرات وعويل القذائف. تجرأ كل من جوستاف ماهلر (1860-1911) وريتشارد شتراوس (1864-1949) على التجريب في الموسيقى الجديدة، وفي سمفونيته "جبال الألب "استعمل شتراوس في بواكير القرن العشرين مع الآلات المعروفة ماكينات وأجهزة لخلق مؤثرات عزف الرياح وقصف الرعد وصفير العاصفة، واستقبله الجمهور بالاستهجان قبل أن يتعود الجمهور نفسه على استيعاب التحولات الثورية نحو الأغنية

القصيرة السريعة وموسيقى الروك والبلوز، ثم توج ذلك بالموسيقى الإلكترونية، وأصبح بوسع مؤلف موسيقي واحد أن يستخدم تقنيات الاستوديو ليصنع قطعة موسيقية متعددة الأصوات وأن يصاحبها على المسرح إذا ما أراد ذلك. لكن تلك الموسيقى فقدت لمسة العازف الحميمة على الأوتار والمفاتيح.

بدأت حركة التجديد في الموسيقى العربية بمحاولة مزدوجة تهدف إلى الخروج من القوالب اللحنية والإيقاعية الشرقية التقليدية من جهة، وإلى التنويع في موتيفات الكلام المصاحب في ثنائية الأغنية (الموسيقى والنص). تجرأ سيد درويش على طرح موضوعات جديدة غير الغزل والوله والهجران، وتحدث عن الفقر والمعاناة اليومية والأرض والفلاحة والباشوات والعمال. واستعار الرحابنة في لبنان تركيبات صوتية أوبرالية وسيمفونية في قالب شرقي الحس وحداثي التعبير، وأدخل عبد الوهاب ورياض السنباطي والقصبجي في مصر جملاً لحنية غربية واستفادوا من التآلفات وهرمونيا الأصوات في الموسيقى الغربية. ثم دخلت الآلات الكهربائية، مثل الغيتار والأرغن، وآلات النفخ النحاسية والمعدنية والبيانو والهارب على التخت الشرقي العربي التقليدي. واغتنت الموسيقى العربية بالإيقاعات قبل أن تدخل هي نفسها عصر الموسيقى الألكترونية في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد أصبح من الممكن الآن أن يسمع المرء في المقابل إيقاعات عربية أو معالجات لحنية عربية في الموسيقى الغربية التي تحاول أحياناً استلهام روحانية الشرق. وكان لانتشار الإذاعات وأجهزة التسجيل والحواكي وأجهزة التلفزة أن جعلت من الموسيقى حاضراً لا غنى عنه في الحياة اليومية العالمية والعربية على حد، وهي التي كانت قديماً إما طقوساً طبقية مقتصرة على طبقة النبلاء والأغنياء القادرين على استقدام المغنين أو احتمال كلفة حضور الحفلات الموسيقية في المسارح وصالات الموسيقى، أو مجرد جزء من الفلكلور البسيط، حيث تعزف الموسيقى في الأعراس مصاحبة للأغنيات الشعبية أو على النايات في المراعي والحقول.

* * *

يطلق البعض على القرن العشرين اسم "عصر الفيلم"؛ ذلك لأن السينما كانت من أبرز نتاجاته وأبعدها تأثيراً. وكان ظهور الصورة المتحركة للإنسان على الشاشة أشبه بالمعجزة. وحين تطورت السينما من الأفلام الصامتة إلى الفيلم الناطق والحركة الزمنية الواقعية، صاحب ذلك دفق معرفي هائل تجسد في نقل نتاجات الفن الروائي تحديداً لتصبح في المتناول. لقد استطاعت السينما أن تستغل قدرتها على تصوير المشهديات على نحو لا يتيحه المسرح، وقامت بتحريك الشخصيات الروائية وبعث الحياة فيها فاتحة الباب لوعي معرفي جديد. ولم يمض طويل وقت حتى أصبحت السينما تقليداً غربياً أصيلاً وراسخاً. وكان من الطبيعي أن تكون السينما سريعة التطور مستفيدة من التقنيات الرقمية التي استخدمت في تطوير الكاميرات، كما في تجهيزات دور العرض والصورة والصوت متعددة الأبعاد وغير ذلك. وقد استفادت السينما من كل تقنيات العرض الأدبي والمسرحي، بالإضافة إلى استخدام تكنولوجيا الحواسيب في صناعة وتحريك المخلوقات والكائنات التي اصطنعها الخيال العلمي، وفي تطوير الخدع السينمائية والمؤثرات بمختلف أنواعها لتضفي على نفسها قدرة الإقناع والتأثير في المشاهد.

بدأت محاولات السينما العربية في بواكير القرن العشرين في مصر، وامتدت إلى باقي الدول العربية. وقد استطاع السينمائيون العرب أن يستوعبوا بسرعة تقنيات السينما لصناعة مجموعة من روائع الأفلام التي استلهمت الروايات والقصص العربية لتكون خير مروج لأطروحاتها. وقد رافق السينما العربية، كما العالمية، نوع من جديد من الكتابة المخصوصة للسينما، والمتضمنة عناصر السيناريو والحبكة الدرامية المناسبة للمعالجة السينمائية. وأصحبت السينما ذاكرة جديدة تتجاوز التاريخ المكتوب، سواء في التسجيل الفني للواقع، أو في استخدام السينما التسجيلية التي تؤرخ بالصورة للوقائع والأحداث. كل ذلك جعل من السينما، بما تمتلكه من سحر وجاذبية، أداة هائلة للتوجيه الأخلاقي والسياسي والارتقاء بالذائقة الفنية للجمهور. وعلى أن

السينما العربية تقنياً تخلفت فيما بعد عن النتاجات السينمائية العالمية الضخمة بسبب كلفة الانتاج ورغبة المشتغلين في السينما بتحقيق أرباح سهلة، إلا أن صناعة السينما أصبحت بدورها أحد المكونات دائمة الحضور في التعبير الفني العربي الراهن.

* * *

يتناول الأساتذة الباحثون في هذا السفر المحاور المذكورة أعلاه بكثير من التبصر والدراية، ويعرضون بشيء من التفصيل المقرون بقراءة الخبير العارف لأبرز التطورات التي شهدتها مواطن اشتغالهم في القرن العشرين، عالمياً وعربياً. ولأن المعرفة ظلت وتظل حبلاً متصلاً وبناء تراكمياً، فإن هذا الكتاب يطمح إلى أن يستفيد القارئ العربي من مضامينه لتكون مرتكزات يبني عليها في متابعته لما سيسفر عنه القرن الحادي والعشرون، وإلى أن يتوفر للمختصين في الحقول التي يتناولها مرجع يؤسسون عليه في إضافاتهم الإبداعية المأمولة إلى هذه الحقول.

وبعد.. فإنني لن أزيد على ما قاله زميلي الدكتور فهمي جدعان في تقديمه للمجلد الأول فيما يتعلق بالصعوبات التي ما تني تعترض إنجاز هذا المشروع. كما إنني لا أزعم الكمال لهذا المجلد، وإنما هو مسعى اجتهد ما وسعه الاجتهاد في أن يلقي بشيء من الإضاءة على بانوراما النتاج الأدبي والفني في القرن العشرين، دون أن يتقصد اختزال ذلك الجسد المعرفي الهائل بين دفتي كتاب. إنه جهد يطمح إلى قدح زناد الفضول المعرفي في المجالات التي يتناولها الأساتذة الباحثون هنا بكثير من التكثيف. وإذا كان بعض اجتهاد هذا الكتاب قد جانب الصواب في بعض المواطن، فإنني أرجو أن ينال المشاركون في هذا المشروع أجر من اجتهد فأخطأ.

والله من وراء القصد

محمد شاهين

حصاد القرن في اللسانيات

د. نهاد الموسى



حصاد القرن في اللسانيات

د. نهاد الموسى

في المصطلح

تُوشك الغلبة أن تتم لـ «كلمة» «اللسانيات» فتكون هي «المصطلَح» الدال على درس الظاهرة اللغوية درسا علميا. وإنما نحترس بهذا التغليب؛ لأن الدارسين قد تداولوا ـ وما زال بعضهم يتداول ـ ألفاظا أُخَر في الدلالة على هذا «الحقل» كـ «الألسنية». و«علم اللسان العام» و«علم اللسان البشري» و«علم اللغة» و«اللغويات».

وما تزال هذه الألفاظ ماثلة في بعض «أدبيات» هذا العلم، في الجانب العربي، وفي بعض الخطط الدراسية في بعض الجامعات العربية على تَبايُن. ولكن اللسانيات أصبحت أوسع تداولا، بعد مخاض طويل وبعد «تعويم» الألفاظ المختلفة في «سوق» التداول والانتخاب في دوائر المشتغلين بالظاهرة اللغوية في «الآفاق العربية». وإذن تشبه «اللسانيات» هنا أن تكون مرادفا لتلك الألفاظ إذا ما وردت في سياقات أُخَر.

وتؤنسنا صيغة الجمع في «اللسانيات» ـ الواقعة بإزاء

(Linguistics) [1] إذ إنها تستوعب ضروبا من «الأنظار» و«المناهج» التي ينتظمها هذا الحقل.

وعي المألوف

اللغة هي، إذن، موضوع «اللسانيات» المحوري. ولعل اللغة ـ وقد تكلم بها الإنسان على مر العصور وعلى اختلافها ـ كانت ظاهرة مألوفة تصدر عن الناطقين بها ـ في صورتها التي تشكلت عبر الزمان ـ صدورا «سليقيا».

ولعل الناطقين بها لم يَدْهَشوا لحقيقتها الوجودية؛ إذ كانت جزءا من نشاطهم «العادي»، لم يدهشوا لها دهشتهم لملاحظة الظواهر الوجودية الأخرى في «الخارج القريب» كالنبات والحيوان، أو «الخارج البعيد» كالشمس والقمر والنجوم. ولعله لذلك لم يكن بُدٌّ ـ لإيقاظ الدهشة بالمألوف اللغوي ـ من أن ينجم وضع مختلف كـ «اللحن ـ وهو الخطأ الخارج عن النمط اللغوي أو العرف» ـ وخاصة عندما تقترن اللغة في حياة أبنائها بنص مقدس ـ أو تدعو الحاجة الى «تعلم» لغة «ثانية» لدى من يتكلمون ـ سليقة واكتساباً ـ لغة أخرى؛ إذ تنشأ عند مثل ذلك الدواعي الى وعي المألوف، ووصف اللغة ووضع قواعدها على نَحْوٍ يصلح مرجعا أو «معيارا» لتقويم الألسنة وتعليم اللغة.

في «صبغة» اللسانيات

ويعتري هذا العرضَ مأخذٌ يقتضي الإنصاف أن أعلنه منذ البدء. ويتمثل هذا المأخذ في أن اللسانيات في القرن العشرين تشبه أن تكون «منجزا غربيا»؛ إذ تطغى هذه السمة على مشهد البحث اللساني حتى لتكاد تغيب فعاليات النظر اللساني في آفاق أخر؛ إنّ هذه الفعاليات تكاد تتوارى في حواشي المشهد، وإنما نَطّلع على نماذج منها من خلال عروضها في سياق الدرس اللساني الغربي نفسه، وإنما نقف على التخطيط اللغوي في الصين، مثلا، من خلال مُؤَلَّف وضعته بعثة لسانية غربية. وتكون المساهمة «اليابانية» في مثل بحوث سوزومو كونو آتية في سياق وجوده في «هارفارد»، وسجاله

«الوظيفي» مع التحويليين في المشهد اللساني الأمريكي نفسه، أو انسجامه مع منهج مارتينيه «الوظيفي» الفرنسي.

المعالم

ويعتري هذا العرض مأخذ آخر يتمثل في «الاجتزاء»، إذ إنه يقف عند الإلماح إلى أبرز معالم المنجز اللساني التي كتب لها الذيوع واستحوذت على النصيب الأوفى من التداول. ويمكننا ـ مع شيء غير قليل من التحكم ـ أن نميز هنا معالم أربعة على دروب البحث اللساني وشعابه في هذا القرن، هي:

ـ البنيوية

ـ التحويلية التفريعية

ـ الوظيفية

ـ الحاسوبية.

وقد نجمت البنيوية ـ المقترنة بـ «دي سوسير» على التعيين ـ استدراكا على المنهج الذي غلب على البحث اللغوي بعد اكتشاف السنسكريتية؛ إذ شغل علماء اللغة في الغرب بالمقارنة بين اللغات وتصنيفها على أساس من وجوه الشبه بينها، كما شغلوا بالبحث عن اللغة الأم لتلك اللغات المتشابهة.

وكانت المَشابهُ الجزئية وصيرورة اللغة التي عزز موقعها في النظر اللغوي ازدهار نظرية النشوء والارتقاء.. هي السمة الغالبة على فحص الظاهرة اللغوية (في القرن التاسع عشر). وقد وُسم هذا المنحى بأنه تعاقبي (Diachronic).

أما البنيوية لدى «دي سوسير» فقد انتحت منحى مفارقا عُرف بأنه «تزامني» (Synchronic)؛ ذلك أنه يقوم على أن «موضوع علم اللغة الوحيد والصحيح هو اللغة معتبرة في ذاتها ومن أجل ذاتها» (٢) «يدرسها من حيث هي لغة، يدرسها كما هي، يدرسها كما تظهر» (٢) و«يدرسها لغرض الدراسة نفسها، يدرسها دراسة موضوعية تستهدف الكشف عن حقيقتها» (٢) «ينظر إلى الصور اللفظية المختلفة التي

تعرضها لغة من اللغات ثم يصنفها على أسس معينة، ثم يَصف العلاقات الناشئة بين الكلمات في الجملة ـ على مستوى النحو، مثلاـ وصفا موضوعيا» (٣).

وتشبه اللغة عند دي سوسير لعبة الشطرنج؛ فإذا اعتبرنا قطعة الشطرنج في اللعب بمنزلة «الكلم» في اللغة وجدنا أن قطعة الشطرنج كما الكلمة لا تنفك عن سياقها، ولا تقوم وحدها. وإنما تكتسب قيمتها من موقعها «الوظيفي» في سياق سائر القطع. ويصبح الموقع، والوظيفة، ونظام العلاقات مفاتيح فَهْمِ اللعبة (أو اللغة ـ إذ لا فرق!!) وأدائها.

ويصبح شائقا لذلك أن نحدق النظر في اللغة ذاتها، بكل ما تأتلف منه وما تأتلف على وَفْقه في آن معا.

إن «الآنية» أو «التزامنية» تقف لدى دي سوسير بإزاء التاريخي أو التعاقبي الذي كان سمة البحث اللغوي التاريخي المقارن المفتون بالبحث عن «المشابه» بين اللغات وتصنيفها في «عائلات». كما أقام دي سوسير ثنائية أخرى تقوم على التقابل بين «الكلام» من حيث هو إنجاز «فردي» مشخص، «واللغة» من حيث هي مؤسسة اجتماعية كلية مجردة تمثل كيانا كامنا ومرجعا عاما لدى الأفراد في تجليات أدائهم الكلامي.

أما البنيوية في أمريكا فقد تبلورت بصورة رئيسية من خلال عمل اللغويين هناك في وصف اللغات الهندية الأمريكية (٤).

وهما ـ البنيوية في أوربا والبنيوية في أمريكا ـ متلاقيتان إلى حد كبير، وإن يكن المنشأ وسياق التطور مفترقين، وخاصة أن البنيوية في أمريكا قد غلبت عليها النزعة الصورية.

وليس من همة هذا البحث أن يؤرخ (٥) للبنيوية. إنما أقتصر هنا على أن أعْرِض لأصلين من أصول التحليل التي أفرزتها البنيوية وعُرِفَتْ بها وخاصة في أمريكا، وهما: التحليل الى المؤلفات المباشرة (٦) (Immediate Constituent Analysis) والتوزيع (Distribution)، وهما أصلان يتمايزان ثم يتكاملان، فقد اعتمدت

(مدرسة) [٧] بلومفيلد (Bloomfield)، مثلا، في دراسة التركيب النحوي، على تمييز أنواع المؤلفات المباشرة للجمل بملاحظة قوانين التوزيع[٨]. وذلك كله في إطار التحليل البنيوي أو الوصفي المتزامن للغة[٩]. ثم أعرض، إلماحا، لمَلْحَظ ثالث تَمَيَّزَ في إطار البنيوية، وهو المُعْلَم (Marked)، وغير المعلم (Un-marked)، ورابعٍ يمثل واحدا من امتدادات مدرسة بلومفيلد وهو الخانيَّة، نسبة الى الخانة، (Tagmemics).

التحليل إلى المؤلفات المباشرة [١٠]

ويقوم هذا المنهج على مقولة مؤداها أن الجملة ليست خطا أفقيا من كلمات متتابعة، وإنما هي نسق منظوم على نحو مخصوص.

ويتوقف فهمنا للتراكيب، في شطر كبير منه، على هيئة نظم الكلم، ذلك أن كثيرا من الجمل الملبسة التي تحتمل الواحدة منها معنيين أو أكثر إنما يرجع اللبس فيها الى هيئة النظم وسمته.

فإذا قلت: انتظرني عند باب المتحف الجديد، احتملت الجملة معنيين ـ أن يكون (الجديد) صفة لـ (باب...)، وإذن يكونَ المعنى: الباب الجديد للمتحف، ـ وأن يكون (الجديد) صفة لـ (المتحف)، وإذن يكون المعنى: باب للمتحف الجديد.

فاذا أردنا المعنى الأول جئنا بهيئة النظم على هذه الصورة:

انتظرني عند باب المتحف / الجديد.

واذا أردنا المعنى الثاني جئنا بهيئة النظم على هذا النحو:

انتظرني عند باب / المتحف الجديد.

وواضح أن حركات الإعراب وغيرها من القرائن لا تسعف هنا في نفي اللبس؛ ذلك أن (باب) و (المتحف) كليهما وردا مجرورين.

ولو اختلفت حركة إعرابهما، مثلا، لتعينت الصفة لأحدهما وفقا لحركة الإعراب.

وإذا قلت: طلبت إليه أن يَمُرَّ بي صباحا، احتمل التركيب معنيين، كذلك:

ـ أن تكون (صباحا) ظرف زمان لـ (طلب)، وإذن يكون المعنى: طلبت إليه صباحا أن يمر بي (حين يتيسر له ذلك، مثلا).

ـ وأن تكون (صباحا) ظرف زمان لـ (يمر)، وإذن يكون المعنى: طلبت إليه (في وقت ما) أن يمر بي صباحا.

فإذا كان المعنى الأول هو المقصود سيقت هيئة النظم على النحو التالي:

طلبت إليه أن يمر بي / صباحا.

وإذا كان المعنى الثاني هو المقصود سيقت هيئة النظم على هذا النحو:

طلبت إليه/ أن يمر بي صباحا.

وتتعين هيئة النَّظْمِ، نظمِ الكَلِمِ في جمل، بتمييز المؤلفات المباشرة لكل جملة أو عناصرها الرئيسة. ويتخذ النظم هيئة متسلسلة. ويمكن لنا أن نبين عن ذلك بأن نتخذ جملة بسيطة ثم نمد في عناصرها بصورة متدرجة متصلة.

فإذا اتخذنا هذه الجملة الاسمية البسيطة (أو الصغرى بعبارة ابن هشام): العلم نور، أمكن لنا أن نقول إنها تأتلف من عنصرين هما: العلم و نور.

فإذا شئنا أمكن لنا أن نستبدل بـ (العلم) عبارة من كلمتين من غير أن نغير التركيب الأساسي، وذلك كأن نستبدل بـ (العلم) (معرفة الحق). وعند ذلك نستطيع أن نوضح الأمر بالرسم التالي:

العلم		نور
معرفة	الحق	

وواضح أنه يظل للجملة مؤلفان رئيسان هما: (معرفة الحق) و (نور) ولكن أولهما يتكون من عنصرين أَبْسَطَ نُحَلِّلهما في مرحلة تالية بعد تعيين المؤلفين الرئيسين.

فإذا استبدلنا بـ (نور) عبارة مؤلفة من عنصرين أبسط مثل:

(غاية العقل)، أمكن لنا أن نمثل ذلك على النحو التالي:

العلم		نور	
معرفة	الحق	غاية	العقل

فاذا أوغلنا في هذه العملية أمكن لنا أن نمد هذه العناصر الأربعة إلى نسق من العناصر الصغرى. فإذا استبدلنا بـ(معرفة) (رغبة الناس)، واستبدلنا بـ(الحق) (في التعليم)، واستبدلنا بـ(غاية) (عامل رئيس)، واستبدلنا بـ(العقل) (في التنمية)، أصبحت الصورة هكذا:

العلم				نور			
معرفة		الحق		غاية		العقل	
رغبة	الناس	في	التعليم	عامل	رئيس	في	التنمية

وإذا شئنا مددنا في بعض العناصر الى أبعاد جديدة، فاستبدلنا بـ(رغبة الناس) (رغبة الناس المتزايدة)، واستبدلنا بـ(في التعليم) (في التعليم المهني)، واستبدلنا بـ(في التنمية) (في التنمية الصناعية) وإذن يصبح الرسم المبين عن ذلك:

العلم						نور				
معرفة			الحق			غاية		العقل		
رغبة	الناس		في	التعليم		عامل	رئيس	في	التنمية	
رغبة	الناس	المتزايدة	في	التعليم	المهني	عامل	رئيس	في	التنمية	الصناعية

وواضح أننا نستطيع أن نمضي في هذه الامتدادات وأن نتسع فيها إلى أبعاد أخرى. ولكننا نستطيع قياس الامتدادات الممكنة على ما بين أيدينا.

وإذن تكون العناصر التالية: (العلم، معرفة الحق، رغبة الناس في التعليم، رغبة الناس المتزايدة في التعليم المهني)، على تفاوتها، متساوية في أنها مؤلفات مباشرة عند التحليل الكلي لمثل الجملة (الجمل) المتقدمة؛ إذ إنها جميعا، على اختلافها، تقوم مقاما واحدا، مقام (المبتدأ).

وتكون العناصر التالية: (نور، غاية، العقل، عامل رئيس في التنمية، عامل رئيس

في التنمية الصناعية)، على تفاوت امتداداتها كذلك، متساوية في أنها مؤلفات مباشرة وفقا لهذا التحليل، إذ إن كلا منها يقوم مقام الخبر.

التوزيع

والتوزيع منهج في التحليل اللغوي[١١] اتخذته (مدرسة) بلومفيلد، أو (مدرسة ييل(Yale) كما تدعى من وجه آخر، وقد غَلَب عليها فَعُرِفت به. وهي إحدى (مدارس) النظر اللغوي في أمريكا انتظمها ظل المدرسة السلوكية في علم النفس، وهي متأثرة بالإيجابية (Positivism)، وقد جعلت صدورها عن مبدأ المثير والاستجابة (Stimulus - Response)، واستبعدت عنصر (المعنى) عند التحليل، إذ اعتبرت المعاني موضوعا لدراسة علماء النفس، ورأت أنها «وحدات عقلية أشبه بالألغاز» تخرج تماما عن« نطاق علم معقول»، وأنها قد تقتضي معرفة كاملة من جانب المتكلم بالعالم الذي يحيط به[١٢]. وعوّلت هذه المدرسة في مقياسها أن يكون موضوعيا آليا. وكان محور اهتمامها (توزيع) الوحدات اللغوية تمتحنه بطريقة (الاستبدال).

وتتمثل هذه الطريقة في استبدال وحدة لغوية بأخرى في تعيين (القسم) الذي تنتسب إليه من أقسام الكلام.

ووفقا لذلك فإن (الرجل) و (البرنامج) ينتسبان إلى (الاسم) من جهة أنهما يستويان في أنهما يمكن أن يقعا موقعا واحدا كما في:

ذلك	الرجل	
		خيب ظني[١٣]
	البرنامج	

وحين يقارنون بين التعريفات النحوية القائمة على هذه الطريقة، والتعريفات المستعملة في النحو التقليدي (الأوروبي أو الغربي) يجدون تعريفات هذه الطريقة أبسط وأدق، كما يجدونها أكثر (عملية).

فالصفة في الانجليزية تعرف وفقا لهذه الطريقة، مثلا، بأنها: (كلمة يمكن أن تقع

بين أداة التعريف «أل» The واسم، ولا تقبل "S" في الجمع مطلقا).

وهم يرون أن هذا يساعد كثيرا في تعلم اللغات الأجنبية، ويساعد، كذلك، في تحضير المادة اللغوية، للترجمة الآلية، تحضيرا صحيحا[١٤].

المُعْلَم وغَيْر المعلم

ومن أمثلة هذه الأصول التي اعتمدتها البنيوية في مقاربة اللغة مبدأ ذي العلامة وغير ذي العلامة في تصنيفات الأبواب اللغوية، كأقسام الكلام، والإفراد والتثنية والجمع، والتذكير والتأنيث، وحالات الإعراب، وأزمنة الفعل. وهو مبدأ قائم على التقابل الثنائي بين عنصر غير معلم، كالمفرد ـ ولد، وعنصر معلم، كالمثنى ـ ولدان. وقد صرح بهذا المبدأ اللغويون الأوربيون في العقد الثالث من القرن، وهو أحد الأصول التي تنتظمها البنيوية من جهة أنها «تضم تحتها كل العلوم المهتمة بدراسة الرموز أو العلامات أو على الأصح أنسقة العلامات»[١٥].

الخانية

ومن وجوه الاتساع بهذا المنحى «البنيوي» في التحليل اللغوي منهج الخانية (Tagmemics)، وشأن هذا المنهج شأن مدرسة بلومفيلد في النظر إلى اللغة على أنها مظهر من مظاهر السلوك الإنساني[١٦].

ويقوم هذا المنهج على ضبط العلاقة بين الوظيفة النحوية، وهي تمثل، في العادة، خانة أو موقعا يكون ثابتا ويكون متغيرا، وبين مفردات الباب التي يمكن أن تحتل تلك الخانة أو أن تقع ذلك الموقع. وينبني هذا المنهج على اعتبار الأمرين مجتمعين.

أما الوظيفة النحوية فهي خانة أو موضع مخصوص في التركيب يتعين به دور كل مفردة بإزاء المفردات الأخرى في ذلك التركيب. وذلك الموضع متعين على وجه الثبوت عادة، إلا في اللغات المعربة فهو متعين على المرونة والتغير.

وأما مفردات الباب فتستغرق مجموع الكلم التي تحتل تلك الخانة، أو تقع ذلك

الموقع. ويمكن لكل واحدة منها أن تَحُلّ مَحَلّ سائرها. فمفردات الباب ذات مفهوم توزيعي إذن. وليس شرطا فيها أن تكون متوحدةَ الصيغة. فيمكن للمبتدأ أن يكون ضميرا، أو اسما علما، أو مصدرا مؤولا. ولكن يتعين في مفردات الباب، عادة، ضرب من الصيغ يعرف على أنه ألزم لتلك الوظيفة ـ الخانة. وتتعين، في اللغات المعربة، علاقة محددة بين مفردات الباب والحالة الإعرابية. فلمفردات المبتدأ، مثلا، حالة الرفع . . . الخ. ويحسن عند فرز الأبواب النحوية ومفرداتها أن تُنْسَق وفقا لهذا الاعتبار، وإذن يكون (المبتدأ) في الانجليزية، مثلا، خانة تحتلها صيغ يمكن أن تستبدل بها سلسلة مثل (They, it, she, he, you, I) . وتكون هذه الخانة قسيمة لخانة (المفعول) التي يمكن أن تستبدل بها سلسلة مثل (Them, her, me) [١٧].

نظرية التحويل والتفريع

ساد منهج التحليل الى المؤلفات المباشرة في التحليل اللغوي. وظن اللغويون أنه يمكن وصف تركيب الجملة وفقا له. وَطُوِّرت (نماذج) كثيرة من هذا القبيل. وتبينت فعالية كثير منها، وتبين، أيضا، أن كثيراً منها كانت في واقع الأمر وجوها متعددة لمنهج أساسي واحد. ولكنه تبين، كذلك، أنَّ وَصْفَ الانجليزية وغير الانجليزية وصفا كاملا وفقا لهذا المنهج أمْرٌ بالغ الصعوبة.

وقد أثبت تشومسكي في «البنى التركيبية» (Syntactic Structures) أن وصف اللغة وفقا لمنهج التحليل الى المؤلفات المباشرة أمر متعذر، على أنه لم يرفض مبدأ الأخذ به رفضا كليا، بل أظهر أن هذا المنهج ليس كافيا في تفسير التركيب الجملي تفسيرا شاملا، وأنه ينبغي أن يُتخذَ مع منهج آخر في قَرَن[١٨].

ويحسن أن نستبق ـ قبل عرض أبرز الملامح التي استوت عليها النظرية التحويلية التفريعية التي اقترنت بعالم اللسانيات الأمريكي تشومسكي ـ بأن نشير إلى أن منطلقها الحدّي قد تمثل في الاعتراض الحاسم الذي أشهره تشومسكي على كتاب سكينر «السلوك اللفظي»، ودَفْعه لمبدأ المثير والاستجابة في تفسير الوقائع اللغوية. ثم اتَّخَذ

منطلقه، إثر ذلك، موقفا نقديا شاملا من اللسانيات البنيوية (الشكلية).

في مفهوم النحو

يراوح التحويليون في تعريف النحو، بين مترادفين: أولهما أن النحو نظام من الأحكام قائم في عقل أهل اللغة، يُكْتَسَب في الطفولة المبكرة عادة، ويُسَخَّر لوضع أمثلة الكلام المنطوقات وفهمها. والثاني: أن النحو نظرية يقيمها اللغوي مقترحا بها وصفا لسليقة (Competence) المتكلم.

وهم يرون أن الذي يعرف لغة معرفة تامة على وجه الاكتساب، شأن أبناء اللغة الذين يكتسبونها اكتسابا وتتحقق فيهم سليقة، لا يعرف، على وجه الوعي المباشر، إلا قليلا من القواعد التي يصدر عنها. أما أكثر القواعد فهو يصدر عنها متجاوزا منطقة الوعي عليها أو التصور النظري لها(١٩).

في السليقة

ويميز التحويليون بين السليقة (Competence)، وهي نظام اللغة الكامن المكتسب عند أبناء اللغة، و(بين) أمثلة الكلام التي تصدر عنها على نحو لا ينحصر في مواقف الأداء (Performance)، وهم يندبون أنفسهم الى تفسير قدرة ابن اللغة على فهم جمل لغته المتجددة غير المتكررة، وقدرته على صياغة الجملة المناسبة ـ التي ليست تكريرا لأية جملة أخرى(٢٠) ـ في كل موقف من مواقف استعماله للغة. وهذا ملحظ رئيس في نقض التحويليين لمنهج السلوكيين القائم على تفسير الوقائع اللغوية على مِثْلِ أساس التعلق الشرطي الآلي بين المثير والاستجابة.

ما ينحصر وما لا ينحصر

وكان بين الملاحظات التي صدر عنها تشومسكي في نظرية التحويل أن اللغة تقوم على نظام من الأحكام المحدودة يتعين بها تأويل مادة من الجمل وأمثلة الكلام لا

تنحصر[٢١].

وقد قرر تشومسكي نفسه في مدافعاته الأولى عن النظرية، وردوده على من تعرضوا لها بالتعليق أن فيها عَودا إلى مبادىء نظرية علم اللغة التقليدي، وجعل هذه الملاحظة أحد تلك المبادىء. بل عد تشومسكي ذلك من مزايا نظريته، وأخذ على الدراسات اللغوية الحديثة التي سبقته أنها فشلت في الانتفاع بالأنظار التقليدية، والتهدي بكثير من التفسيرات الصحيحة التي تقدمها، وتقدير المدى الذي يمكن لتلك الأنظار أن تسهم به في وضع قاعدة نافعة للدراسات اللغوية[٢٢].

ويقرر تشومسكي، مستشعرا ذلك الأمر، في فواتح كتابه الشهير الذي أرسى به دعائم نظرية التحويل، الموسوم «وجوه نظرية النحو ـ Aspects of the Theory of Syntax» أن القول بأن اللغة تقوم على نظام من القواعد المحدودة (finite) التي تفسر عددا لا ينحصر (infinite) من الجمل، ليس جديدا. ويستذكر تشومسكي أن ولهلم فون هومبولت (Welhelm Von Humboldt) العالم اللغوي الألماني، ألْمَحَ إلى هذه المقولة، بعبارة بينة، منذ قرن ونيف في مقدمته لعلم اللغة العام؛ إذ رأى أن اللغة «تستخدم وسائل محدودة استخداماً غير محدود» وأن النحو ينبغي أن يصف «العمليات» التي تجعل ذلك ممكنا.

أصول بسيطة وفروع مركبة

ومن أسس النحو التحويلي أنه يميز في اللغة نوعين من الجمل: بسيطا ومركبا. وتقوم الجملة المركبة على جملة بسيطة أو على سياق متتابع من الجمل البسيطة. ويعمل النحو التحويلي في استخراج الأحكام التي يمكن لنا بتطبيقها أن نُفَرّع الجمل البسيطة إلى جمل مركبة، أو أن نُحَوِّل الجمل البسيطة إلى جمل مركبة[٢٣].

أصول متفقة وفروع مختلفة

ومن اعتراضات تشومسكي على البنيوية أنها تتخلف عن تفسير «تغايرات سطحية

تضمر . . . تماثلات عميقة. فقد تختلف بعض الجمل من حيث ترتيب الكلمات فيها، وإضافة بعض العناصر، مثل:

زيد عريض الجبين

جبين زيد عريض

زيد جبينه عريض

إنما [٢٤] برغم هذا الاختلاف فإن هذه الجمل تشترك جميعها بالمعنى نفسه. إن قواعد نحو المؤلفات، وحدها، لا توفر لنا أية وسيلة لشرح هذا التماثل، فهي تعطي لهذه الجمل الثلاث ثلاثة شروح مستقلة.

فلكي يؤدي النحو حسابا عن هذه الوقائع يؤكد تشومسكي أن النحو يتطلب . . . نوعا من القواعد يدعوها بالقواعد التحويلية . . . ويمكننا، مثلا، باستخدام قواعد تشومسكي التحويلية شرح التماثل بين زيد عريض الجبين وجبين زيد عريض . . . عن طريق بعض التحويلات من تقديم وتأخير وحذف . . . دون تبديل في المعنى. وبذلك نشرح كيف يمكن اشتقاق الجملتين انطلاقا من الدليل . . الذي يعين وحدة المعنى بين الجملتين برغم اختلاف بنيتهما السطحية»[٢٥].

البرّاني (السطحي) والجُوّاني (العميق)

المستوى الدلالي

وكان من مبادىء اعتراض التحويليين على البنيوية أن في اللغة، كل لغة، جملا يكون للواحدة منها غير معنى، «وقد يكون سبب تعدد معنى جملة ما أن إحدى مفرداتها لها معان متعددة، كما في جملة: جلست الى جانب العين، فتعدّد معاني هذه الجملة يعود الى تعدد معاني كلمة عين» [٢٦].

ومعلوم أن البنيوية لا تحفل بهذا، وأن التحليل اللغوي وفقا لها لا يكشف عن هذا التعدد.

تَعددُ المعنى على تَوحُّد المبنى ـ اللَّبْس

ومن المنطلقات الرئيسة لاعتراض تشومسكي على البنيوية أنها تعجز عن معالجة أنواع من الجمل الملبسة التي يعرض فيها اللبس بسبب من بنيتها التركيبية، فجملة: (نقد تشومسكي نقد مبرر) لا تحتوي على كلمات ملبسة كما أن بنيتها السطحية جدّ بسيطة (اسم‌ـاسم علم‌ـاسم‌ـصفة) ومع ذلك فهي جملة ملتبسة التباسا ملحوظا؛ إذ يمكن أن تعني: نقد أحدهم لتشومسكي نقد مبرر، (٢٧) أو نقد تشومسكي لأحدهم نقد مبرر. لقد انتهى تشومسكي إلى التأكيد أن لهذه الجمل عدة بنى تركيبية متغايرة وأن البنية السطحية الواحدة للجملة: نقد تشومسكي نقد مبرر، مثلا، تضمر عدة بنى كامنة متغايرة، يدعوها بالبنى العميقة أو المقدرة، وقد شكل استحداث مفهوم البنية العميقة أو المقدرة للجمل التي لا تظهر على الدوام في البنية السطحية عنصرا أساسيا في ثورة تشومسكي اللغوية(٢٨).

التقدير والمراتب

وَتَأَدَّى التحويليون الى تقدير أصل للجملة غير ما يكون لها في ظاهر اللفظ، صدورا عن الملحوظات المتقدمة. وقد وضعوا قواعد حاولوا بها تفسير العلاقة بين البنى السطحية والبنى العميقة الكامنة تحتها، أو بين براني الكلام وجواني اللغة، وذلك حين يكون هناك تغاير بين المستويين. وقد افترضوا لتلك القواعد نسقا مخصوصا تتسلسل تبعا له سموه: ترتيب الأحكام (Rule ordering)(٢٩).

الوظيفية

أما الوظيفية فَتَجْهَد أن تكشف عن أن المنهج التحويلي التفريعي يتخلف إذا نحن مضينا في استقصاء أمثلة الظاهرة اللغوية، وامتحنا قدرته على تفسيرها إلى أبعد مما مضى، وخاصة إذا نحن تجاوزنا حدود المادة اللغوية موضعِ النظر إلى ما يكتنفها من ملابسات خارجية في موقف المتكلم، وحالِ المخاطب، والمتغيرات الخارجية التي

يجري فيها المقال. وكذلك إذا جعلنا مُحْتَكَمَنا الى «الدور الذي تؤديه العناصر اللغوية في عملية التبليغ»(٣٠).

ويُلابس هذا المنهج حقولا في الدرس اللغوي متعددة كاللسانيات الاجتماعية (Sociolinguistics) والذرائعية (Pragmatics) وسياق الحال (Context of Situation) لدى مالينوفسكي وفيرث.

ولكن هذه الحقول ينتظمها محور واحد مشترك هو أنها «تُوَسِّع» في التحليل إلى ما وراء حدود النظر اللغوي الذاتي الخالص، وتعوّل على عناصر إضافية ومتغيرات خارجية لا تنفك عن المادة اللغوية الخالصة.

وبيان ذلك ـ عند الوظيفيين ـ أن التحويليين يصدرون عن وجهة نظر ذات امتداد لديهم مؤداها أن الظواهر اللغوية تنضبط، من حيث المبدأ، بشروط نحوية خالصة قابلة للتشكيل على نحو محكم، وأن العوامل غير النحوية مما يلابس النحو ويتداخل وإياه، كمثل عقيدة المتحدث إزاء العالم الذي يعيش فيه، والفروض القبلية، وآثار موقف الخطاب، واستراتيجيات الحس وهكذا، لا تلعب إلا أدوارا فرعية في تشكيل المستويات المتفاوتة لأصولية الجملة، أو كونها مقبولة لدى أبناء اللغة.

والتحويليون يعتقدون، على نطاق واسع، أن التفسيرَ غَيْرَ النحوي خطيئةٌ لا يجوز لنا أن نقارفها إلا أن تفشل التشكيلات النحوية المحكمة؛ وأن العواملَ غير النحوية مما لا يمكن تشكيله بإحكام، قليلةُ الأهمية في نظرية النحو.

أما الوظيفيون فيجعلون وكدهم أن يظهروا أن وجوها عريضة من الظواهر اللغوية تحكمها في الحقيقة من حيث المبدأ عوامل غير نحوية، وأن ما يتبقى وراء ذلك، إذا اقْتُصِر به على التحويلات والشروط الممكنِ تشكيلُها بإحكام، قليل الأهمية جدا!.

ومن الأبعاد الرئيسة لهذه النزعة «الوظيفية» عندهم ما يعرف في النقد الأدبي بزاوية الرؤية أو وجهة النظر وهم يرونها تلعب دورا عريضا في العمليات النحوية.

وهم يستشرفون في نهاية الأمر درس المعطيات اللغوية الحقيقية من أجل اكتشاف العوامل المختلفة وفهرستها، سواء على مستوى الدلالة أو مستوى النحو أو مستوى

مواقف الخطاب ومقاصد الاستعمال، ممّا يُقَنِّن ما يظهر على السطح الخارجي أنه معطيات لغوية فوضى!![٣١].

ولكن هذا المنهج الذي يطرح نفسه فيما يشبه أن يكون استدراكا على منهج التحويل إنما يعيش دورة نشاط مستأنف. فليس هذا أول عهد النظر اللغوي به، ذلك أن ممن أخَذَ به في التحليل مِنْ قَبْلُ مارتينيه الفرنسي[٣٢].

وكان من وجوه اعتراض مارتينيه على التحويليين ـ وقد جعلوا وكدهم البحث عن الشمول من خلال عناية فائقة بالخصوص الذي يكسر إطلاق العموم ـ أنهم شغلوا بالنظر في الأمثلة الخاصة والاستعمالات الملبسة، وفارقوا الوظيفة الأساسية للغة من جهة ما هي معنية بالاتصال[٣٣].

مدرسة براغ [٣٤]

ويرتد هذا المنهج في الشائع المتعارف من أمره إلى مدرسة براغ المشهورة التي شهدت أوج نشاطها في العقد الرابع من هذا القرن، بل إن معظم صور البحث اللغوي الحديث منذ مدرسة براغ يمكن أن تسلك في هذا المنحى «الوظيفي» من جهة أنها تنظر الى العلاقات بين الكلم ضمن دائرة أوسع من دائرة الكلم نفسها تستوعب السياق الذي هي جزء منه[٣٥].

ذلك أن مدرسة براغ تتميز بإلحاحها على دراسة «وظائف اللغة» وهذا الإلحاح على الوظيفة يتخذ وجهين: النظر في وظيفة اللغة في عملية الاتصال ودور اللغة في المجتمع، والنظر في وظيفة اللغة في الأدب ومسألة وجوه اللغة ومستوياتها من منطلق وظيفي.

ولعل أكمل مناقشة لهذه النظرة الوظيفية إلى اللغة، في العقد الرابع من هذا القرن، على المستوى الذي ننشده لا على المستوى (الفونولوجي) ـ وهو مستوى آخر يمثل واحدا من أبرز مجالات النشاط اللغوي لمدرسة براغ هي مناقشة كارل بيلر (Karl Buhler) عالم النفس النمساوي. وقد أطلق بيلر على مفهومه الرئيس نموذج

الأرغن (الأرغنون) اللغوي (The Organon Model of Language) مستعملا الكلمة اليونانية (الأورغانون) للآلة (Tool) لفظا اصطلاحيا للدلالة على الفكرة القائلة إن اللغة، وهي نظام من العلامات، تعمل كما الآلة التي بوساطتها يتناقل الناس الخبر عن الأشياء. وهذا منسجم مع منحى بيلر في فلسفة العلم وهو الظواهرية (Phenomenology). ويلح هذا المفهوم على أهمية «السياق» أو «الموقف» أو «المقام» عند النظر الى موضوع الدراسة.

ويصبح من مطالب هذا المنهج ـ لفهم وظيفة اللغة من حيث هي آلة ـ أن ننظر إليها في إطار عوامل رئيسية ثلاثة ينتظمها الموقف الكلامي، وهي: المتكلم، والمستمع، والأشياء (أي عناصر الموقف المحسة وأوضاعها) التي هي موضوع الكلام. ويقوم الرمز اللغوي على التواؤم وهذه العوامل الثلاثة. فهو يتواءم والمتكلم، ويتواءم والمستمع، ويتواءم وعناصر الموقف وأوضاع الحقيقة الخارجية. ويقصد بالتواؤم هنا أنه إذا اختلف المتكلم اختلف الرمز اللغوي وفقا لذلك، واذا اختلف المستمع اختلف الرمز أيضا، وإذا اختلفت عناصر الموقف وأحواله اختلف الرمز وفقا لها. وهذه الأضرب من التواؤم عند بيلر هي الوظائف الرئيسة للغة[٣٦].

سياق الحال

ثم إن وجها رئيسا من وجوه هذا المنهج قد اقترن، من بعد، بالبحث اللغوي في انجلترا، وخاصة لدى «فيرث (Firth) ويوسم هذا الوجه بـ سياق الحال (Context of Situation) وهو، وإن غلب تطبيقه في مجال علم الدلالة (Semantics) يظل يصدر صدورا »وظيفيا؛ إذ يقوم على تحليل اللغة في ضوء رصد علاقتها بالسمات والمتغيرات في العالم الخارجي الذي تجري فيه.

«وسياق الحال . . . ـ عندهم ـ هو جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي (أو للحال الكلامية)، ومن هذه العناصر المكونة للحال الكلامية:

١ ـ شخصية المتكلم والسامع، وتكوينهما الثقافي وشخصيات من يشهد الكلام غير المتكلم والسامع ـ إن وجدوا ـ وبيان ما لذلك من علاقة بالسلوك اللغوي، ودورهم

أيقتصر على «الشهود» أم يشاركون من آن لآن بالكلام، والنصوص الكلامية التي تصدر عنهم.

٢ـ العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة، والسلوك اللغوي لمن يشارك في الموقف الكلامي كحالة الجو إن كان لها دخل، وكالوضع السياسي، وكمكان الكلام.. الخ وكل ما يطرأ أثناء الكلام ممن يشهد الموقف الكلامي من انفعال أو أي ضرب من ضروب الاستجابة، وكل ما يتعلق بالموقف الكلامي أيا كانت درجة تعلقه.

٣ـ أثر النص الكلامي في المشتركين، كالاقتناع، أو الألم، أو الإغراء، أو الضحك.. الخ.

وهكذا يتضح أن من أهم خصائص سياق الحال إبراز الدور الاجتماعي الذي يقوم به «المتكلم» وسائر المشتركين في الموقف الكلامي[٣٧].

اللسانيات الاجتماعية

ويوافي هذا المنحى، أيضا، اللسانيات الاجتماعية، فإنها تسعى، في أصل القصد منها، أن تمد في دراسة اللغة بعدا إضافيا يتجاوز المدى الذي ترسمه اللسانيات البنيوية.

ذلك أن منهج البحث في اللسانيات البنيوية ـ فيما يرى اللسانيون الاجتماعيون ـ داخلي يعتمد في تفسير المتغيرات اللغوية على ظواهر لغوية محضة ويقوم على قواعد لغوية ذاتية موضعية[٣٨].

ويستدرك اللسانيون الاجتماعيون عليه، أكبر ما يستدركون، إغفاله للسياق الذي تستعمل فيه اللغة[٣٩] ثم يتطلعون، من وراء ذلك، الى منهج في درس اللغة يستشرفها من خلال بعد أوسع، ويحاول أن يتبين كيف تتفاعل اللغة مع محيطها[٤٠]. ويتمثل هذا البعد الأوسع، عندهم، في النظر الى العوامل الخارجية التي تؤثر في استعمالنا للغة، وأبرزها «التشكيل الاجتماعي»؛ فإن المتغيرات الاجتماعية، كطبقة المتكلم ومركزه، وطبيعة الموقف الذي يتكلم فيه: أرسمي هو أم غير ذلك.. تؤثر في استعمالنا للغة تأثيرا بالغا»[٤١].

اللسانيات الحاسوبية

على أن وجها آخر من النظر اللساني يظل جديرا بأن يفرد له حيز مستقل؛ فإنه يشبه أن يكون استثمارا لجمهرة الأنظار اللسانية المعاصرة من جهة، كما أنه يستحوذ على اهتمام محوريّ من جهة اتصاله الوثيق بالحاسوب «ذروة التقنيات الحديثة» وذلك هو اللسانيات الحاسوبية؛ واللسانيات الحاسوبية نظام بَيْنيّ؛ بين اللسانيات وعلم الحاسوب المعنيّ بحوسبة جوانب الملكة اللغوية. وللسانيات الحاسوبية مكونان: تطبيقي ونظري. أما التطبيقي فأول عنايته بالناتج العملي لنمذجة الاستعمال الإنساني للغة، وهو يهدف الى إنتاج برامج ذات معرفة باللغات الانسانية. وسوف يكون التواصل مع الحاسوب باستعمال اللغة المنطوقة ذا آثار بعيدة على العمل في هذا الحقل، وسوف تنفتح به لتقنية المعلومات مجالات جديدة تماما. لكن مما يذكر في هذا الشأن أن مشكلات التواصل بين البشر أنفسهم بلغاتهم (الأم) المختلفة أقدم من مشكلات التواصل بين الانسان والآلة جدا.

وتمثل الترجمة الآلية بين اللغات الانسانية إحدى الغايات الأساسية للسانيات الحاسوبية.

وأما النظري (أو اللسانيات الحاسوبية النظرية) فتتناول قضايا في اللسانيات النظرية؛ تتناول النظريات الصورية للمعرفة اللغوية التي يحتاج إليها الإنسان لتوليد اللغة وفهمها.

وتطور اللسانيات الحاسوبية نماذج صورية تستجمع وجوه الملكة اللغوية الانسانية وتترجمها الى برامج حاسوبية(٤٢).

ويتمثل اللسانيون الحاسوبيون أن اللغة هي أداة الناس الرئيسة في التواصل، واختزان المعلومات، وأنها تملك قوى التعبير عن نسق هائل من الأفكار، وإزجاء الأفكار المعقدة بمنتهى الوضوح والدقة. وتهدف اللسانيات الحاسوبية إلى الوقوف على تلك القوى، وترى أنه بفهم العمليات اللغوية بعبارات إجرائية يمكننا أن نمنح الحاسوب القدرة على توليد اللغة الطبيعية وتفسيرها(٤٣).

ومنذ مطلع النصف الثاني من هذا القرن استحث (ورن ويفر) البحثَ لاستطلاع قدرة الحاسوب المُطَوَّر حينذاك على الترجمة من لغة الى أخرى. وتَبَصَّر (ويفر) ـ بحق ـ حينذاك أن برنامجا كهذا يستدعي عملا على نطاق واسع في البنية المنطقية للغات قبل أن يصبح أحدٌ مُهيّأ لأية أَتْمَتَة(٤٤).

* * *

وَيَعْسُرُ حقا أن يذهب المرء مع التفصيل الى غاية الشمول، فإن مدارس النظر اللساني في الغرب تتمايز على التقريب، وتمعن في صيرورة الجدل واستدراك بعضها على بعض، وتنشعب عنها فروع شتى في توالد متصل مفتوح.

ومع أن البحث اللساني في أمريكا قد غلب على المشهد في النصف الثاني من القرن العشرين وخاصة ما كان من أمر المدرسة التحويلية التفريعية، فإن هذا البحث اللساني نفسه قد شهد فعاليات نظرية وتطبيقية إضافية شتى.

شهدت المدرسة التحويلية تطورا داخلياً وسار إلى جنبها جهود أخرى مضت في امتدادها الطبيعي من اللسانيات الأنثروبولوجية، ونجم إلى جنبها حقول لسانية بينية من اللسانيات النفسية، والاجتماعية، كما انبثقت في السياق العريض ضروب من اللسانيات تطبيقية وخاصة على مستوى التحليل التقابلي، ومناهج تحليل الخطأ الموجهة الى تيسير تعليم اللغة الثانية.

وصفوة القول أن اللسانيات ـ وقد اتخذت الظاهرة اللغوية موضوعا للوصف والتفسير على نحو منهجي ـ أصبحت تنازع الفلسفة منزلتها المعرفية الشمولية؛ إذ كانت اللغة ـ في صفتها اللسانية ـ أدلّ الظواهر الوجودية على بنية العقل الإنساني. بل أصبحت اللسانيات تنازع المذاهب النقدية في مقاربة الظاهرة الأدبية كما في نزعتها الى تطوير «الأسلوبية» بديلا لسانيا في نقد الأدب.

أما المشهد اللساني، في الجانب العربي، فقد بقي سديميا. على أننا نستطيع أن نميز فيه تيارات أربعة عامة:

أولها يتمثل في درس قضايا من قضايا العربية. وقد وقع في بدايات القرن العشرين

خاصة وفي سياق مواجهة مباشرة مع أطروحات جاء بها الغرب في سياق مده الاستعماري في المَنطقة. وهو درسٌ مباشر يلوذ بمرجع ثقافي يتمثل في المحافظة وحماية العربية من الدعوات «المغرضة». ولكنه يستبطن أصولا لسانية صدر عنها أهل العربية دون أن يصرحوا بها، وإنما نستشفها ونستخرجها نحن في هَدْي ما جَرَّدَه البحث اللساني من أنظار.

وثانيها يتمثل في «اتباع» النظريات اللسانية التي طورها الغرب في سياقه الخاص. وقد قام على المزاوجة بين المنهج المستعار والموضوع العربي، واتجه إلى إعادة وصف العربية واستئناف النظر في قضاياها وظواهرها في ضوء تلك النظريات، فكان تيارا تطبيقيا خالصا إلى حد بعيد.

وثالثها يتمثل في مقارنة البحث اللغوي العربي ونظريته الخاصة بمقولات المناهج اللسانية المتعاقبة، وقد نجم في سياق ازدهار النظرية التحويلية التفريعية حين ملأت الدنيا وشغلت الناس، وأخذت كل نظرية تلتمس لنفسها موقعا بالنسبة إلى تلك النظرية. وتَمَثّل هذا التيار، في الجانب العربي، بالسعي إلى إيجاد موقع للنظرية اللغوية العربية يقرنها أو يقارنها بالنظرية التحويلية خاصة من خلال البحث عن مَشابِه بين المقولات الرئيسة الكبرى في النظريتين.

ورابعها يتمثل في استثمار حصيلة هذه الجهود المتراكمة لتشكيل وعي علمي بالعربية، وتشكيل وعي لساني عام، وإقامة «جدل» بين الموضوع والمنهج تَطْرَح فيه العربية أسئلتها الخاصة في ضوء هذا الوعي اللساني العام، وتتقدم في مباشرة تلك الأسئلة والقضايا على قاعدة وعي لساني عام يمكن العربية من تحقيق اندغام «الخاص» العربي في «العام» اللساني، والإسهام في النظرية اللسانية من هذا المدخل. وما يزال هذا التيار يتشكل ليمنح «فرادة» العربية دورا وموقعا في سياق النظريات اللسانية «الكلية» واللغات الحديثة «الكونية».

تيار القضايا الظاهرة والأصول الباطنة

قضية الدعوة إلى العامية

وحقا أن الدعوة إلى العامية قد انحسرت، بعد سجال طويل، وآل الموقف اللغوي السائد إلى ما يشبه التسليم بالازدواجية؛ بقيت الفصحى نموذجنا اللغوي المشترك الجامع على مستوى «المكتوب» جملة، تؤدي وظائف التواصل الممتدة في الفضاء العربي، والتواصل مع التراث في الزمان العربي الإسلامي. وبقيت العاميات، على تباينها، نماذج لغوية للخطاب الشفوي المتداول في بيئاتها المحدودة. ونجم فيما بين النموذجين نموذج ثالث هو العربية الوسطى أو لغة المتعلمين المحكية، وهو نموذج بين بين؛ يتجاوز الخصوصية المغلقة لكل عامية في معجمها وبعض أبنيتها وأصواتها ولكنه لم يَرْقَ إلى مرتبة الفصحى لأنه غير معرب على العموم.

وإنما نعرض لهذه القضية لندل على أن ما يثوي ما وراء السجال الذي احتدم حولها قد قام على «أصول» لسانية ضمنية لدى دعاتها ومعارضيها. وتؤول هذه الأصول إلى مقولات حول تفضيل لغة التداول والمشافهة، اللغة المكتسبة، سبيلا الى الإبداع، لدى دعاة العامية، وأما دعاة الفصحى فكانوا يفيئون الى مرجع ثقافي يتمثل في تفضيل الفصحى من جهةِ ما هي لغةُ المقَدَّس، ولغة التراث، واللغة الجامعة للأمة.

وقد وقع هذا السجال، في حقبة الاستعمار المباشر وخطوات العرب الأولى في دخول العصر، وكانت قضية اللغة، في تلك الحقبة مظهرا من مظاهر الصراع. فَجُلّ المقولات المتداولة إنما تنتمي إلى حقل اللسانيات الاجتماعية كما تبلور فيما بعد، وإن كان الذين مثلوا أطراف السجال لم يصرحوا بأصول لسانية مجردة. إنما نتمثل نحنَ هذا برَجْعِ النظر في معطيات ذلك السجال.

قضية الكتابة العربية

وكانت قضية الدعوة الى اتخاذ الحرف اللاتيني بدلا من الحرف العربي مدخلا لسجال مستفيض. وكان شأنها، في مآلها النهائي، شبيها بشأن سابقتها، فقد كان الحرف العربي هو الاختيار الذي استقر عليه القرار بسبب ثقافي في المقام الأول،

أيضا، إذ هو حرف القرآن، وحرف التراث، وإن يكن السجال حوله قد خلَّف، حتى الآن، دواعي إلى «الاصلاح» ما تزال مفتوحة.

ويستبطن السجال ضروبا من النظر يمكننا، الآن، أن ننسبها إلى أصول لسانية مما نجم فيما بعد.

فقد استوعب البحث في القضية ضربا من النظر ينتسب إلى المنهج التاريخي تَمَثَّل في تتبع الكتابة العربية إلى أصولها البعيدة ونشأتها وما عرض لها من أشكال التطوير، كما استوعب ضربا من النظر المقارن، إذ عرض لها في سياق علاقاتها التاريخية بالفينيقية وهي أصل بعيد تطورت عنه الأبجدية «العربية» واللاتينية معا. وذهب البحث في بعض وجوهه مذهبا «تقابليا» تمثل في الموازنة بين نظام الكتابة العربية ونظام الكتابة الانجليزية. ومضى بعض النظر إلى عناصر بنيوية خالصة تتمثل في رصد ما يكون بين نظام الكتابة وسائر مستويات اللغة (الصرفية والنحوية والدلالية) من علائق، وملاحظة التوافق والانسجام بين رسم العربية المتمركز على الصوامت وطبيعة العربية الاشتقاقية، بل استشرف بعض الأنظار آفاقا تحويلية إذ لاحظ ما يكون من الجدل بين مستوى الكتابة والمستوى الصوتي والالتقاء والافتراق بينهما على نحو ما يكون من اللقاء والافتراق بين صيغة التجلي اللغوي عند الأداء وبنية اللغة المجردة في السليقة(٤٥).

وتَرسَّم النظر، بصورة مركزية، بُعْداً من اللسانيات التربوية تمثل في القصد الصريح المباشر إلى تيسير الكتابة باعتباره عنصرا في تيسير تعليم اللغة، للعربي وغير العربي.

واستعلن في بحث القضية عامل ملحوظ ملفوظ هو العامل الاقتصادي الذي تمثل في النظر الى هيئات الكتابة الخالية وتعدُّد صور الحروف من جهة ما تستلزمه من الجهد والوقت والمال(٤٦)، وتَغَيَّا، لذلك، قصدا من الاقتصاد في النفقة والتخفف من مُؤنتها.

قضية العربية والحضارة

أما قضية الفصحى في عجزها عن تحقيق الإبداع والوفاء بمطالب العلوم والفنون فقد

دافعها العرب باستحضار الدليل على تجربتهم الماضية في التاريخ، والعمل الحثيث أفرادا ومؤسسات على وضع «معجمات» اصطلاحية في شتى فروع المعرفة. وكانت ـ وإن بقيت معطلة على الرفوف لم تستثمر كما قدر لها ـ دليلا كافيا عندهم على إثبات قدرة العربية. وإذا كانت هذه الشبهة غير واردة أصلا، وكان العمل في البرهنة على بطلانها من لزوم ما لا يلزم فقد مَثَّلَتْ ـ في قصدها المباشر بالعمل اللغوي الْمُوَجَّه لوضع المعجمات الاصطلاحية ـ ضربا من الفعالية اللسانية يمكننا أن ننسبه الى حقل «التخطيط اللغوي» كما عرف في اللسانيات الغربية من بعد.

ويتبين أهل العربية ذلك، الآن، على نطاق واسع، في ضوء نمو الوعي اللساني. وهو مما نجده مقررا في سياق اللسانيات الحديثة، وهو سياق « غربي » محايد؛ إذ هو مما يطوره الغرب لنفسه في إطار علمي لا يصدر عن تحيز أو خصوصية للغة أو ثقافة وخاصة في اللسانيات التوليدية التحويلية. وذلك أمر يتعلق بالشطر الثاني من هذا البحث، وإنما نعرض منه، في هذا الشطر، ما يتعلق بهذه القضية خاصة.

ويكفي أن نورد هنا ما يورده مؤلَّف عام في اللسانيات(٤٧) إذ يقرر مؤلفوه أنه «ليس من شيء يمكن التعبير عنه في إحدى اللغات ولا يستطاع التعبير عنه في لغة أخرى»، ويلاحظون ـ بحق ـ أنه «واضح أن لغة ما يمكن أن تحتوي ألفاظا دوال على معان لا نجدها في لغة أخرى، ولكنه ممكن دائما أن نضع ألفاظا جديدة تعبر عما نعني، فأيما شيء نستطيع أن نتخيله أو نتصوره فإنه يمكننا أن نعبر عنه في أي لغة إنسانية».

قضية التيسير

واقترنت الدعوة الى تيسير العربية بشبهة الدعوى بصعوبة العربية من الجانب الغربي، ولذلك كان بعض الموقف العربي منها قائما على «المدافعة» والظن بالخطر توجسا من أن تكون أطروحة العربية الأساسية تدبيرا يراد به الى انتقاص لبنية الفصحى المقترنة بالمقدس والتراث.

وحقا أن الجانب العربي قد شغل بالتيسير ثم أيقن بضرورة التيسير تحت إلحاح

الدواعي الى تعميم تعليم العربية لأبنائها وغير أبنائها في متغيرات الزمان.

ولكن من المفارقة اللافتة على هذا الصعيد أن الغرب نفسه قد شغل خلال عقود من النصف الأول من هذا القرن بمشروع «الإنجليزية الأساسية» و«الإنجليزية المبسطة» ولكن في سياق مختلف. فقد جاء هذا المشروع في سياق الاتجاه السائد يومذاك الى وضع لغة اصطناعية (كالاسبرانتو) تكون لغة عالمية، وإذن كان ترويج الغرب للانجليزية الأساسية تبريرا مضادا يراد به إلى «طرح» نموذج لغوي ميسر يكون بديلا «جاهزا» للاسبرانتو.

وشغل أهل العربية أيضا بمسألة الأخطاء الشائعة وخاضوا في هذه السبيل سجالا مستفيضا بين متساهلين يتسامحون في قبول كثير مما تجري به الأقلام إذا كان له أصل أو وجه في لهجات العربية الأولى أو أنظار النحاة الأوائل، ومتشددين محافظين كانوا يتمسكون بتصحيح الوجه الأعلى وتخطئة ما عداه. وكان هذا السجال امتدادا لتراث في بحث اللحن ومواقف الأوائل قديم، وكان المتشددون والمتساهلون المحدثون شأن أضرابهم من الأوائل. ولكن بحث الخطأ قد اتجه في بعض دراساته المتأخرة الى التبصر في المستفاد باللسانيات التطبيقية ومناهج تحليل الخطأ(٤٨) قصد تفسير الخطأ والتنبؤ به ورسم الخطوات الاجرائية المنهجية لعلاجه بدلا من الخط المعياري الفوقي الصارم: قل ولا تقل.

نحو اللسانيات العربية

ثم نشطت في أخريات النصف الأول من القرن العشرين دراسات عربية لسانية اختارت في بداية الأمر عنوانا «كليا» مستعارا من القديم هو فقه اللغة جعلته مصطلحا دالا على مقاربة الظاهرة اللغوية في العربية مقاربة كلية تتجاوز درسها التحصيلي الجزئي الى استبطان كلياتها وأصولها في الإعراب والاشتقاق.. الخ كما في دراسات محمد المبارك وصبحي الصالح وغيرهما. وكان «فقه اللغة» إطارا لمقاربة العربية خاصة في ضوء المقولات اللسانية التاريخية والوصفية.

ثم حدث ازدواج بين فقه اللغة وعلم اللغة ما تزال بعض وجوهه ماثلة لدى المشتغلين بالعربية هذه الأيام. وقد نجم هذا الازدواج بين منهجين: منهج متأثر بمدارس

الفيلولوجيا التي ازدهرت في نطاق البحث التاريخي المقارن في القرن التاسع عشر، ومنهج متأثر باللسانيات العامة «الوصفية»، كما نجم عن التداخل بين درس العربية درسا نظاميا في ذاتها (وهو أشبه بفقه اللغة) ودرس العربية في إطار أوسع هو الإطار المستفاد باللسانيات العامة.

علم اللغة: النمط الوصفي

إن النموذج الذي تبلور عن هذين المنحيين في مقاربة اللغة قد استوى على صورة هيكلية تتعين ملامحها في قسمات جلية. وأصبح النظر الى اللغة على أنها نظام كلي يأتلف من أنظمة فرعية أو «مستويات» Levels كما روج لها المبعوثون الأوائل من أتباع مدرسة فيرث Firth في إنجلترا. وقد أصبح هذا التخطيط الهيكلي ـ وما يزال ـ دليلا ومرجعا مستسهلا لبساطته واتساقه، وأصبح كل ناظر في اللغة أو كل دارس بل كل شاد مبتدىء يتمثلها في مستويات:

مستوى صوتي خالص ينظر في مكوناتها الصغرى (الفونيمات) من حيث هي أصوات يتحرى صفاتها ومخارجها.. الخ،

ومستوى صوتي وظيفي، ينظر فيما يكون من علائق هذه الأصوات حين تنتظم معا، وما يكون من تأثير بعضها في بعض على أنحاء مخصوصة.

ومستوى مورفولوجي (مستوى البنية الصرفية) ينظر في أحوال أبنية الكلم وهيئات صَوْغها.

ومستوى نَظْمِيّ ينظر في أنماط التركيب الجملي وأحكام نسقها على أنحاء مخصوصة.

ومستوى الإعراب (في اللغات المعربة كالعربية) ينظر في تغير حركات أواخر الكلم على وفق وظائفها في التركيب وعلائقها بسائر العناصر (العوامل).

ومستوى المعجم وينظر في دلالات الألفاظ.

ومستوى الأسلوب وينظر في كيفيات أداء المعاني بطرائق مختلفة.

أما نظام الكتابة فقد اعتد هامشيا باعتبار اللغة ظاهرة منطوقة في المقام الأول. ولكن نظام الكتابة ـ في نهاية التحليل ـ يقوم على علاقة عضوية بسائر المستويات (كما في العربية)؛ إذ إن رسم الكلم ليس انعكاسا مرآويا لأصواتها بإطلاق؛ ذلك أن الإعراب والتأصيل الصرفي يتدخلان في تحديد طريقة رسم الكلمة، كما في (سعى، دعا) وكما في (تعاون الرجل وأبناؤه، وجه الرجل أبناءه، وثق الرجل بأبنائه) الخ. وهذا أمر قد تداركته اللسانيات الحاسوبية إذ ردت الاعتبار الى النظام الكتابي من جهة أن اللغة تظهر ـ عند التحليل والإنشاء ـ مكتوبة.

الاتباع التطبيقي

وقد جرى النظر اللساني، في الجانب العربي، خلال النصف الثاني من القرن العشرين على خطى النظر اللساني في الغرب. وتشبه مناهج اللسانيين العرب أن تكون انعكاسا أو اتباعا خالصا للمناهج اللسانية الغربية.

ويعسر حقا أن يذهب المرء مع التفصيل الى غاية الشمول على الجانب العربي، وحقا أنه يمكننا تمييز مذاهب عامة، كغلبة «الوصفية» في أواسط القرن وخاصة على المبعوثين الذين تتلمذوا على مدرسة فيرث في انجلترا، وغلبة الدراسات التاريخية والمقارنة على الذين تتلمذوا على المدرسة الألمانية، وغلبة المذهب التحويلي على الذين تتلمذوا على مدرسة تشومسكي في نظريته التحويلية التوليدية، وغلبة الوظيفية على الذين تتلمذوا على مارتينيه أو تأثروا مقولات مدرسة «براغ» وسايمون ديك واعتراضات سوزومو كونو على المدرسة التحويلية.

وهذا تقريب لا يستقيم فيه إطلاق، وهو اختزال مقتضب ذلك أن كثيرا من الباحثين، في الجانب العربي، قد اتخذوا مناحي تفصيلية في الدرس والنظر تكاد تستغرق كل ما أفرزه الغرب في اللسانيات الأنثروبولوجية، والاجتماعية، والنفسية، والتطبيقية.

بل إن المشهد اللساني، في الجانب العربي، ظل مُشْرَعا على المناهج المتعاقبة في

الغـرب، ولذلك نشـهـد تداخـلا بين المدارس التي يتـبناها الجيل العـربي الواحـد من الباحثين، وتلك ظاهرة طبيعية صحية، فليس للمرء حدوس كثيرة، وكل من تتلمذ على مدرسة فهو يصدر عنها ولا يكاد يتمثل غيرها بالمقدار نفسه. وما تزال مناهج اللسانيين العرب، وهي مستعارة على كل حال، تتزامن على اختلافها وإن كتبت الغلبة والشيوع لبعضها في بعض الأحيان على وفق سلطتها وقوى المد المتاحة لها في مهدها، كالذي شهدته المدرسة التحويلية التفريعية خاصة عقودا من هذا القرن.

ومهما يكن من أمر فقد بقي الجانب العربي أدنى إلى الاتباع. بل كان المنحى الغالب على اللسانيين أن يزاوجوا بين اللسانيات واللغة العربية في مثل إعلان صريح عن أن جهودهم إنما تتمثل في استثمار المعطيات اللسانية الغربية لتطبيقها على العربية «خدمة لها»، وكان ذلك شأن جل المؤلفات في اللسانيات العربية، وكان ذلك شأن المؤتمرات اللسانية التي عقدت في الآفاق العربية (مؤتمرات الجامعة التونسية في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين) والغرب (كالندوات السنوية لرابطة اللسانيات العربية في أمريكا)(٤٩).

وقد اقترن موقف الاتباع اتباعِ اللسانيين العرب لمقولات اللسانيين في الغرب الحديث، في بواكيره، باعتراضات حدية على عمل اللغويين العرب القدامى. وقد جاء ذلك من جهة الوصفيين وأتباع مدرسة التحليل الشكلي، صنيع عبدالرحمن أيوب في كتابه دراسات نقدية في النحو العربي، إذ اقتنص هؤلاء مآخذ على بعض المفارقات (أو التناقضات) التي أسلم إليها تجريد النظرية لدى النحاة العرب، وذلك كما في إعراب النحاة للفعل المضارع المسند إلى واو الجماعة المؤكد بنون التوكيد الثقيلة في مثل «لتركَبُنّ»: أنه مرفوع بثبوت النون المحذوفة لتوالي الأمثال، أو في إعراب رافع الوصف الواقع مبتدأ في مثل: أراغب أنت عن آلهتي؟ أنه فاعل لاسم الفاعل سد مسد الخبر إذ رأوا في ذلك تناقضا وخلطا يجعل المسند إليه بمنزلة المسند . . . وهكذا.

على أن هذا المنحى لم يثبت؛ فإن مقتضى النظرية البحث عن الاطراد واللجوء بالضرورة الى التحكم والتقدير.

وقد رُدّ الاعتبار إلى كثير من أنظار النحاة العرب، فيما بعد، وذلك بعد أن نجمت نظرية التحويل والتفريع وكان من عناصرها القول بالبنية الجوانية (العميقة) المستلزمة للتقدير بالضرورة.

وإذا كان الوصفيون العرب، قد اتخذوا من مناهج النحاة العرب، على الجملة، موقفا نقديا، فإن التحويليين على وجه الخصوص قد انتحوا منحى تأويليا ينتصف لأنظار النحاة العرب، أو تطبيقيا يستثمر مقولات المنهج في مقاربة العربية.

وعلى حين نجد الموقف اللساني، في الجانب العربي، يتسم بالاتباع التطبيقي (وهي مرحلة مسوغة بطبيعة الحال) نجد الموقف اللساني، في الجانب الغربي يتسم بالصيرورة والفعالية المتطورة.

ولعل مثالا واحدا يجزىء هنا. كانت الوظيفية أو التداولية لدى من تبناها من العرب نموذجا ومرجعا وحكما، أما الوظيفية، هناك، في أحد المؤلفات التي تناولتها في العقد العاشر من القرن العشرين فهي نموذج يقوم على وجهة نظر وظيفية إلى طبيعة اللغة. وتقرر مؤلفة الكتاب أنه يقدم وصفا نقديا للنحو الوظيفي ويبرز نقاط القوة والضعف فيه بالنسبة لمناهج النظر الأخرى ويتيح للقارىء أن يُقوّمَ تقويما نقديا موقع الوظيفية في نطاق النظرية اللسانية[٥٠].

وإذا كان الاتباع سمة غالبة على اللسانيين العرب الذين ساروا على خطى النظريات اللسانية الغربية، فإنه كان سمة غالبة على اللسانيين العرب المحدثين الذين وقفوا عند حد ما أنجزه العرب الأوائل وكأنما يرون أنه ما ترك الأول للآخر شيئا.

ويصرح بعض هؤلاء المحافظين، ببراءة، أنهم يجهدون في الاطلاع على مستحدثات الأنظار في هذه المدارس اللسانية الغربية، وأنهم ينظرون فيها أو فيما يترجم من أدبياتها فلا يظفرون منها بفائدة محصلة.

ولا ريب أن من دواعي هذا النكوص أن تلك الأنظار قد نجمت وتطورت في سياق «ثقافي» مختلف وأنها تنتمي الى صيرورة ذات خصوصية.

وحقا أن تلك المدارس تنتمي إلى سياقها التاريخي الخاص أو جدلها مع نظيراتها في

صيرورة الزمان؛ فالمنهج التزامني البنيوي لدى سوسير هو ـ من جهة ـ رد فعل للمنهج التاريخي المقارن الذي طغى على الدرس اللساني في القرن التاسع عشر. وهو ـ باعتباره اللغة حقيقة اجتماعية ـ غير منفك عن المنهج الذي أرساه دوركايم لعلم الاجتماع. ثم إن «الآلية» التي تحكم بنيوية بلومفيلد إنما تمثل تَمَظْهُرَ اللسانيِّ في إطار المدرسة السلوكية. كما أن بوادر المنهج التوليدي لدى زليج هاريس وتطويرها في نظرية عقلية متماسكة لدى تشومسكي قد شرعها تشومسكي في مراجعته لكتاب سكينر «السلوك اللفظي»، بل إن أبرز ملحوظات الماركسية على المستوى اللساني وهي ملحوظة ستالين أن اللغة ليست بنية فوقية، وأنها محصلة لجهود جميع الطبقات، كانت «مخرجا» من المأزق الذي كان يقود إليه «مار» إذ ذهب الى أن اللغة «بنية فوقية اجتماعية اقتصادية ذات خاصية طبقية واضحة»[٥١].

على أن هذا لا يعني أن هذه المدارس تظل مغلقة في أطرها الخصوصية بالضرورة. إن تجريد دلالاتها «النظرية» يمنحها «عمومية» تجعلها صالحة للتطبيق أو لتفسير حالات مناظرة.

إن المستخلص من أطروحة ستالين، وهي ترادف القول بأن اللغة محايدة، يمكنه أن يفسر لنا كيف كانت العربية، مثلا، لغة الجاهليين، كما كانت العربية نفسها لغة القرآن.

جدوى التبصر في الوقائع اللغوية بالمناهج اللسانية الكلية

وهذه أمثلة وحسب نريد بها إلى البيان عن جدوى المقولات الكلية التي يجردها علم اللسان في استيضاح الوقائع اللغوية المباشرة في اللغة العربية وسائر الألسنة الخاصة.

ننظر إلى حال مَنْ ينشأون في بيئاتهم فيكتسبون لغاتهم ويصبحون قادرين على استعمالها، وتمر بنا، كل يوم، أمثلة يتعذر حصرها من مواقف التواصل؛ يستعمل فيها أبناء اللغة لغتهم على هيئة تراكيب متنوعة، ويستقبلون، في مواقف الخطاب، من المتكلمين جملا شتى لم يستقبلوها من قبل فيفهمونها، ويرسلون من جهتهم إلى

المخاطبين جملا شتى لم يرسلوها من قبل؛ يصوغونها صياغة معينة ويتلقاها المخاطبون فيفهمونها، وهكذا.

يجري هذا كله بأسماعنا وبأعيننا فلا يكاد يلفتنا. بل ينظر أحدنا إلى أطفال بلد ناطق بلغة أخرى فيجدهم قادرين على استعمال لغتهم بتلك الكيفية؛ يستقبلون الجمل ويرسلونها على اختلافها وتنوعها بلا حدود... ويغطي إلفُنا بهذه الظاهرة على المعنى الكامن وراءها ويغشّي علينا مدلولها.

ثم يكون ما جَرَّده تشومسكي في نظريته من تلك المقولة البسيطة، وهي أن اللغة ليست رد فعل آليا يتمثل في مثير واستجابة، وإنما هي ملكة عقلية مركبة فينا، وأن معرفتنا باللغة واستعمالنا إياها إنما يتمثل في «قواعد محدودة» نؤلف وفقا لها ما لا يتناهى من الجمل.

وعند ذلك نكتشف في أنفسنا معنى كان كامناً، ونكتسب وعيا صريحا على ما حولنا، ويصبح يلفتنا بدهشة كيف يستطيع أبناء اللغة أن يؤلفوا في مواقف استعمالهم للغة جملا جديدة لعلهم لم يستعملوها من قبل، كما أنهم يقدرون على استقبال جمل جديدة لم يسمعوها من قبل فيفهمونها أو يحللونها ويستجيبون لها دون أن يتكلفوا في ذلك جهدا ودون أن يحسبوا لجدة الجمل حسابا.

ونصبح ندرك كيف يراجع ابن اللغة نفسه إذا سبق لسانه بجملة خالف فيها عن قواعد لغته، ويصحح جملته تلقائيا، وندرك كيف تكون البنية العقلية للغة ـ وهي التي نمتلكها ـ برنامجا كاملا من القواعد يمثل دليلا تلقائيا لنا في إنفاذ الصواب وتصحيح ما قد يسبق به اللسان من الخطأ.

ونجتزىء من الإشارة إلى نظرية تشومسكي بهذا العنصر تمثيلا وحسب. وندع هذا المثال إلى مثال آخر.

يستعمل عامة المتعلمين العرب مستويين (على الأقل) من اللغة العربية، ويدور في حياتنا اللغوية مستويان على الأقل.

فإذا تحدث العربي شفاها في أهله وفي شؤونه اليومية استعمل لهجته المحلية المحكية

التي اكتسبها في طفولته الأولى. فإذا استجوبه مذيع، أو سأله معلم، أو أعد كلمة يلقيها في ملتقى انتقل تلقائيا إلى مستوى لغوي آخر. هو العربية الفصحى.

وهذه ظاهرة يعيشها أبناء العربية. ويغطي إلفهم بها على تجريد «معنى» أو «وصف كلي» يفسرها تفسيرا مباشرا.

ونستخرج حول هذه الظاهرة ما لاحظه فرجسون عن ظاهرة الازدواجية في العربية، وكيف تتمثل في وجود مستويين لغويين؛ أحدهما للمشافهة في الشؤون اليومية أو (الدنيا)، والآخر للكتابة أو الموضوعات العليا، وأنهما يقتسمان المواقع والوظائف اللغوية في حياتنا.

فإذا وقفنا أبناءَ العربية على ما استخرجه فرجسون وجدنا أنهم يصبحون قادرين على فهم تفسيري كلي لما كانوا يمارسونه بتلقائية عفوية دون وعي مجرد شامل لوقائعه وتجلياته في حياتهم اللغوية!

بل يستعمل أبناء العربية لغتهم على ازدواجيتها، ويتحملون أعباء الازدواجية ويتحملون ما تكلفهم من اللجلجة عندما يتقلون من مستوى لغوي الى آخر، ونردهم إلى ما جرده (فالتر تاولي) من تلك الملاحظة الكلية وهي أن كل صور الازدواجية فيها إسراف وأنها غير وظيفية إذ إنها تحمل علينا أن نستعمل مستويين لغويين في حياتنا لأداء وظائف يمكن أن يؤديها مستوى واحد. وعند ذلك ننبه فيهم معنى كامناً حول الازدواجية وما يتحملون من أعبائها في حياتهم الاجتماعية والتربوية والثقافية.

ويكتب أبناء العربية ويقرأون، وتَعْرِض لهم في رَسْم العربية مواضع مُلْبِسة تحتمل وجهين عند القراءة، وقد يسبق منهم اللِسان بقراءة ثم يكتشفون بعد المضيِ في سياق النص أن قراءتهم لم تكن صحيحة، فيرجعون عنها إلى قراءة أخرى. ويعاني سواء القراء وطلبة العربية هذه الحال.

بل كان في بعض ما أورده منتقدو عبدالعزيز فهمي في دعوته لكتابة العربية بالحرف اللاتيني أن العرب قرأوا دون عناء كتاباتهم المختزلة (غير المشكولة) في عصور السليقة، وهي ملاحظة سديدة ولكن صاحبها لم يجد لها تفسيرا.

ونقرأ لدى تشومسكي وهاله أن «الإملاء» نظام موضوع لقراء يعرفون اللغة ويفهمون الجمل، وإذن يدركون ظاهر التركيب الجملي[٥٢]، فَهُمْ، لذلك، إنما يستعينون بالرسم الكتابي على أنه رمز إجمالي للكلم والجمل التي يعرفونها، ويكفيهم أدنى قدر من الرمز لاستحضار المراد من الكلم والجمل ومؤلفات النص.

وعند ذلك نتنبه إلى حقيقة كلية تفسر لنا ترددنا في قراءة بعض الكلم وما يعرض لنا من اللبس في رسم بعض الألفاظ؛ ذلك أننا إنما نقرؤها بهدي سليقتنا «العامية» المفارقة للفصحى في كثير من الكلم والأبنية.

اللسانيات العربية واللسانيات الغربية

البحث عن موقع

ولكن هناك منهجا وسطا على هذا الصعيد تمثل في المقابلة بين أنظار علماء اللسان العربي (قديما)، والمقولات التي طورتها النظريات اللسانية المتعاقبة. ويجهد هذا المنهج في تأصيل كثير من تلك المقولات في التراث اللساني العربي نفسه. وقد أسهم في هذا المنحى عبدالرحمن الحاج صالح وخاصة في أبحاثه بمجلة اللسانيات (جامعة الجزائر)، وعبده الراجحي في كتابه عن النحو العربي والدرس الحديث، ونهاد الموسى في كتابه نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث.

من خصوصي العربية إلى عمومي اللغة

يظهر إذن أنه قد وقعت، بالضرورة، مزاوجة أو ثنائية بين درس العربية في ذاتها وبين معطيات النظرية اللسانية. ولا موضع للشك أن هناك علاقة موضوعية منهجية لا يمكن تجاهلها بين العربية، من حيث هي ظاهرة لغوية أو من حيث هي لغة إنسانية وبين النظرية اللسانية، من حيث هي منهج موضوعي موضوعه اللغات الإنسانية.

ولكن فرز الأسئلة حول هذه الإشكالية يفضي بنا إلى مثل: هل نتصدى لدرس العربية فحسب؟ مؤملين تفسيرا أكمل وحلا لمشكلات قائمة؟ أم هل نطمح إلى

مساهمة أوسع من ذلك نحاول فيها في العربية على الخصوص إضافة حقيقية إلى النظرية اللسانية على عمومها وإطلاقها؟

يظهر، حتى الآن، أن العربية قد درست في سياقها الثقافي والتاريخي عبر الزمان العربي الإسلامي، وما شغل أهل العربية كثيرا بتجريد «نظرية عامة إلا ما كان من تعميمات صدرت عن بعض أهل النظر.

ولكن قراءة النظرية اللغوية العربية ظاهرة وباطنة بأدوات اللسانيات الحديثة تظل قراءة مشروعة مفيدة في المشروع العربي لتجديد الدرس اللغوي في العربية وتوضيح ما يعترضها من قضايا قائمة.

وهكذا انشعب الدرس اللغوي في العربية سبلا شتى. دُرست كثير من القضايا بأدلة الحدس المستفادة من منطلقات الموروث اللغوي والالتزام الثقافي أو النزوع الى الدخول في الحداثة.

ولكن تيارا عريضا في درس العربية قد تمثل في الصدور عن معطيات المدارس اللغوية المتعاقبة التي طورها الغرب. وهي مرحلة ضرورية لا ريب، ولكنها ليست نهائية. إن الدرس اللغوي في العربية يواجه مطلبين في آن معا. أن يبدأ بدرس العربية في وقائعها وقضاياها وأسئلتها المباشرة متخيرا من مكتسبات الدرس اللغوي منهجا ائتلافيا متكاملا مناسبا. وذلك إنجاز مرحلي أيضا. أما المرحلة التالية فتتمثل في تحقيق الاندغام التلقائي بين بحث القضية اللغوية الخالصة من الجانب العربي وتجريد نتائجها في صيغة «أصل» أو «افتراض» صالح للاختبار على مدى اللغات الانسانية. وإذن فلعل المساهمة الممكنة المأمولة في المرحلة التالية أن يصبح البحث في «خصوصي» العربية إضافة إلى «عمومي اللغة». وقد يكون هذا الخصوصي مشتركا فيصلح موضوعا للاستقراء والاستقصاء في لغات أخرى، وقد ينكشف البحث عن أنه يمثل خصوصية عربية خالصة وإذن يكون حتى في هذه الحال مادة للتأمل والنظر على الصعيد اللساني العام أيضا.

ولن يكون مرفوضا أن تعلن العربية، مثلا، عن ثبوت نسبي في نظامها النحوي وإن

غايرت في ذلك سائر اللغات. إنه إذا كانت النظرية العقلية لدى تشومسكي تقوم على أن اللغة تنتج بقواعد محدودة استعمالات لا تتناهى، وإذا صَحَّ هذا في أمر كل لغة إنسانية الآن فإن ظاهرة الثبوت النسبي في العربية تنسجم مع هذا المعطى باعتبار القواعد التاريخية للعربية الفصحى خلاقة مفتوحة للاستعمال بلا حدود عبر الزمان والمكان. وإذن تكتسب العربية، من هذه الجهة، خصوصية إضافية. ويصبح الاستنتاج المستفاد بهذه الخصوصية أن البنية النظامية للغة صالحة للاستمرار عبر الزمان دون استهجان ذلك باعتباره معاندا لناموس التطور.

بل لن يكون مرفوضا أن تعلن العربية عن حالة خاصة من الازدواجية تجعل البحث التقابلي يستوعب التناظر بين مستويين في إطار اللغة نفسها. ولن يكون مرفوضا أن تعلن العربية عن أنها تمثل حالة خاصة من التباين والائتلاف؛ إذ يحتل «التباين» قطاعا عريضا من المشهد اللغوي ممتدا في فضاء المكان العربي والزمان العربي الإسلامي. وقد كان التباين بين اللهجات حافزا في القديم على قيام «ائتلاف». وكان الائتلاف تدبيرا عمليا أخذ به نحاة العربية ومعجميوها؛ إذ استوعبوا في كتب العربية ـ عند وصفها وجمع مادتها ـ ما كان ظاهرة لغوية مشتركة بين اللهجات العربية القديمة، وما كان سمة لهجية خاصة صوتية أو صرفية أو نحوية أو معجمية في إحدى اللهجات. وحقا أنه كان له انحياز خاص يزري ببعض السمات أو ينتقص منها فيعتدها مستقبحة أو مستكرهة، ولكن ذلك شأن آخر. والذي يعنينا هنا أن «الائتلاف» قد قام على استيعاب «التباين» بعامة، وقد انعكس هذا التباين اللهجي على قراءات القرآن، ولكن التوجيه العقدي قد شرع لأهل العربية سبيل استيعابه بإسماح على وجه «الائتلاف» المشار إليه. وتمتد سلسلة التباين في تاريخ العربية من بعد ذلك؛ إذ أصبح النص صريحا على مذهب بصري ومذهب كوفي ومذهب بغدادي في الدرس النحوي خاصة، وأصبح معيار الصواب والخطأ منشطرا إلى مذهبين متباينين من التساهل والتشدد يقوم أولهما على تصحيح كل ما جاء عن العرب على اختلاف لهجاتهم، ويتشبث الثاني باعتبار الصحيح ما جاء على وجه محدد أعلى أو لغة معينة فصحى. وما يزال بعض الناس حتى يومنا هذا يتساءلون عن جواز استعمال «الفصحى» غافلين عن أن الفصحى

تفضيل يشير ضمنا الى الفصيحة وهي مرتبة أو مستوى لغوي يقع دون الفصحى .

وفي ضوء ذلك تصبح اللغة العربية مادة مباشرة في البحث اللساني على مستويين : مستوى الظواهر المشتركة بينها وبين سائر اللغات ، ومستوى القضايا الخاصة التي قد تتفرد بها العربية نظرا لخصوصيتها الثقافية أو التاريخية أو اللغوية .

وذلك تكميلا لتيار آخر في البحث اللساني ينطلق ابتداء من تقديم النظريات اللسانية وتطبيقها على اللغة العربية .

بل يلتقي هذا الضرب من البحث ، اتفاقا ، ومنحى اللسانيين الوظيفيين كما عبر عنه أندريه مارتينيه ؛ فإنه سئل : ما (هي) مكانة (الألسنية) الوظيفية بالنسبة للنظريات اللغوية المعاصرة؟ فأجاب : «تسعى الألسنية لأن تتحدد (كـ) دراسة للألسن ، متعارضة في هذا التحديد مع تيارات ألسنية أخرى معاصرة تشدد أكثر على كون الألسنية دراسة للغة ، وأكاد أقول أيضا «للسان» . فنحن لا نستطيع أن نقبل على اللغة الإنسانية إلا على شكل ألسن خاصة . وبما أنني واقعي ، فأنا أعتقد أنه قبل محاولتنا فهم التراكيب (الأنظمة)، علينا دراسة الظواهر الإدراكية أولا ، أي الظواهر التي تتعلق بألسن خاصة . من هنا ، فإن ما يميز الألسنية الوظيفية في العمق عن غيرها من النظريات الألسنية ، هو إدراك الوظيفيين هذه الإمكانية الوحيدة للنفاذ إلى اللغة الانسانية بواسطة الألسن .

إن الألسنية الوظيفية هي ألسنية تهدف إلى أن تكون واقعية ، إنها ألسنية العرف ، الأمر الذي يعطيها لدى بعض الأشخاص نوعا من عدم الرضا . فالناس ميالون جدا للمقولات العامة ، إنهم يعتقدون بوجوب مقاربة المشاكل في إطار عام جدا ، أي إطار فلسفي ابستمولوجي . وبالتالي فإذا أكدنا لهم أنه يتوجب عليهم ، وقبل كل شيء ، التبصر في التنوع اللغوي الحاصل ، عندها لا بد أن تبرز خلافات أساسية كثيرة بينهم . أظن أن علينا الانطلاق من الحقيقة المرئية ، كي نرتفع بعد ذلك إلى الاعتبارات الفلسفية الابستمولوجية[٥٣] .

وإنما نستصفي من هذا أن توظيف النظر في قضايا اللسان العربي خاصة مهم أهمية

توظيف الأنظار التي تجردها اللسانيات العامة في وصف القضايا اللغوية الخاصة وتفسيرها.

إنهما منحيان متباينان على التكامل لا على التقاطع، قطعا.

المشهد الأخير

ويسدل القرن العشرون ستاره على مشهد لغوي يمكننا تكثيف صفته بالمقولات الإجمالية التالية:

ـ قضايا معلقة كقضية الكتابة، والازدواجية، والتيسير، وتعريب العلوم.

ـ قضايا في المنهج تعكس خلافا «اتباعيا» بين أتباع المناهج اللسانية الغربية؛ كما تعكس شكوكا متبادلة بينهم وبين المحافظين من أتباع المنهج التقليدي الذين يقفون عند حد ما أنجزه الأوائل. وكل يلوذ بالمنهج الذي ارتضى على أنه غاية المنتهى.

ـ جهود في تأسيس موقع للنظرية اللسانية العربية «القديمة» في إطار مستحدثات الأنظار في اللسانيات الغربية.

ـ تطلعات الى تأسيس نظرية لسانية عربية تقوم على المشاكلة بين الموضوع (خصوصي العربية) والمنهج (كليات النظريات اللسانية) لم تتبلور حتى الآن على نحو متماسك منسجم.

ـ جهود في حوسبة العربية تنشد استثمار إمكانات الحاسوب والتطبيقات التي تتيحها في تعليم العربية وتعميمها وتأسيس موقع لها في عصر الاتصال. وغاية النهاية في هذه التطبيقات بلوغ الترجمة الآلية وتمكين الإنسان العربي من التخاطب مع الآلة.

نظرة الى أفق المستقبل

وتتواتر، هذه الأيام، ندوات، ومؤلفات وبحوث عربية في هذا الحقل البيني حقل اللغة والحاسوب أو حقل العربية والحاسوب؛ وهي تتبصر في الظاهرة اللغوية «العربية»

من الجوانب التي تقتضيها المعالجة الحاسوبية، وهي معالجة تنشد أن تودع في الحاسوب ما يستودعه العقل الإنساني من القواعد والمعطيات. . . وتنشد أن يصبح الحاسوب ذا كفاية أدائية منهجية تناظر كفاية الإنسان العربي العارف بلغته القادر على تمييز المكتوب والمنطوق وتأليفهما، القادر على توليد الأبنية وتحليلها وتمييزها، وتأليف التراكيب وتحليلها وتبيين الأعاريب وإجرائها وفهم دلالات الألفاظ وتصحيح الإملاء. . . الخ.

وهذه البحوث على تباينها بين قاصد الى معالجة ظاهرة جزئية أو عامة تسهم في تطوير رؤية (أو رؤى) نظرية إضافية في وصف العربية واستبطان النظم التي تجري على وفقها. وتتوارد هذه البحوث على «أسئلة» مشتركة تمثل المطالب النظرية والتطبيقية التي تنشدها المعالجة الحاسوبية في منطلقها النظري ومستهدفاتها التطبيقية. وهي على التقائها وافتراقها تمثل جهودا متكاملة في «بناء» درس لغوي مضاف للظاهرة اللغوية في العربية.

وتظل الظاهرة اللغوية على هذا الصعيد مفتوحة لكل نظر مستأنف نحو أفقها المنداح إلى تلك الغاية التي لم يبلغها الإنسان بعد.

الهوامش

(١) على الرغم من أن linguistics في الانجليزية ـ ولفظها لفظ الجمع ـ مفردة.
(٢) علم اللغة لمحمود السعران ص ٥٢ ومشكلة البنية لزكريا إبراهيم ٤٧ ، ٤٨ .
(٣) علم اللغة لمحمود السعران ص ٢٢٥ .
(٤) عبد الرحمن الحاج صالح : اللسانيات ١٩٧٢ ، المجلد الثاني ، ١/ ٥٧ وزكريا إبراهيم : مشكلة البنية ص ٥٨ ، ومحمود السعران : علم اللغة ص ٣٧٧ .
(٥) انظر في تأريخ البنيوية وسياقها العام : عبدالرحمن الحاج صالح : اللسانيات ١٩٧٢ ، المجلد الثاني ، ١/ ٣٤ وما حولها .
(٦) هذه ترجمة مقترحة يظهر أنه قد يكتب لها رواج يدخلها في حد الاصطلاح . ولم نجد بأسا أن نأخذ فيها بما أخذ به ريمون طحان في الألسنية العربية ص ٥٠ سعيا نحو توحيد المصطلحات (المقترحة) واستقرارها .
(٧) مع التحفظ اللازم على هذا المصطلح أن أستعمله بدلالة مطلقة .
(8) Ivic: Trends in Linguistics P.204
(٩) انظر في أصول تعاقب مصطلحي البنيوية والوصفية : مشكلة البنية ٥٣ .
(١٠) انظر في معطيات هذا التحليل :

Chomsky: Syntactic Structures p.26

Hartmann & Stork: Dictionary of Language and Linguistics p.107

Cattell: The New English Grammar: A Descriptive Introduction p.20

(١١) انظر في هذا ـ مثلا :

Harris: Methods in Structural Linguistics. p.5

وانظر أيضا :

Ivic: Trends in Linguistics p.116

(١٢) جون سيرل : تشومسكي والثورة اللغوية ، الفكر العربي ، العددان ٨ـ٩ ، ص١٢٥ .
(13) Trends in Linguistics p. 159 .

وانظر أيضاً مشكلة البنية ص ٥٩ .

(14) Trends in Linguistics p. 159 - 160 .

(١٥) مشكلة البنية لزكريا إبراهيم ص ٤٤ ، ٤٩ ، ٥٠ .

(16) Davis : Modern Theories of Language p.173.

(17) Cook : Introduction to Tagmemic Analysis p. 15 - 16 .

(18) Syntactic Structures, p. 34 .

و The New English Grammar : A Descriptive Introduction p. 26 .

(١٩) انظر في عناصر هذا التعريف وذلك الرأي :

Chomsky & Halle : The Sound Pattern of English . p. 3,4

وانظر أيضاً :

Fidelholtz : The Methodology and Motivation of Transformational Grammar .

وانظر كذلك :

Fromkin & Rodman : An Introduction to Language p. 12 .

(20) Aspects of the Theory of Syntax p.4

و The Sound Pattern of English p.3-4

وهذا تقرير صحيح، في منطلقه «العقلي»، بصورة عامة، ولكن لا ريب أن في اللغة (غير الرواسم Cliché's) تكراراً كثيراً؛ ذلك أن أبناء اللغة الواحدة يتواردون كثيرا على جملة واحدة بعينها تحت ظروف معينة أو في مواقف معينة. على أن التفاضل بين المنطلقين: السلوكي والعقلي يبقى حاسما على الإجمال.

(21)Aspects of the Theory of Syntax p.V

(22) Topics in the Theory of Generative Grammar p.2-3

(23)Stockwell, R.: Foundations of Syntactic Theory p.16

و Cattell: The New English Grammar: A Descriptive Introduction p.27

ولعله يحسن الاحتراس بأن هذه الفكرة تعتبر مرحلة في سياق تطور النظرية وقد وردت في بواكيره الأولى.

(٢٤) أتحفظ عند هذا الموضع ومواضع أخرى من الترجمة، ترجمة مقال جون سيرل، على صورة التعبير فيها! ولكنها تظل مثلا على ما نحن فيه من (تعدد المباني على توحد المقاصد والمعاني).

(٢٥) جون سيرل : تشومسكي والثورة اللغوية، الفكر العربي، العددان ٨ـ٩، ص١٣٠ـ١٣١ (مع بعض الاجتزاء). وانظر أيضا:

Cattell: The New English Grammar: A Descriptive Introduction p. 29.

(٢٦) التقدير وظاهر اللفظ، لداود عبده، الفكر العربي، العددان ٨ـ٩، ص٧.

(٢٧) تشومسكي والثورة اللغوية، لجون سيرل، الفكر العربي، العددان ٨ـ٩، ص١٢٦ وما حولها.

(٢٨) المرجع السابق في الموضع المشار إليه قبلا.

(٢٩) ينظر مثلاً :

Burt : From Deep to Surface Structure P.11

و Ivic: Trends in Linguistics p.206

(٣٠) عبدالرحمن الحاج صالح : اللسانيات (١٩٧٢)، المجلد الثاني ١/ ٥٤ حاشية ١٠٦ .

(٣١) وانظر في هذا:

Suzumo Kuno: Three Perspectives in the Functional Approach to Syntax,p.276

وانظر أيضا:

Suzumo Kuno & Etsuko Kaburaki : Empathy & Syntax. in Linquistic Inquiry, vol. 8, no. 4

(٣٢) انظر: عبدالرحمن الحاج صالح: اللسانيات (١٩٧٢) المجلد الثاني، ١/ ٤٥ حاشية ١٠٦ .

(٣٣) انظر كتاب مارتينيه: Studies in Functional Syntax .

(٣٤) هذه فرصة للإلماح الى أنني على وعي بما قد يقوم في نفوس بعض الباحثين من التحفظ بإزاء استعمال «مدرسة» في هذا الموضع، واستعمال وظيفية مكان وظفية، وبنيوية مكان بنوية، وعلم اللغة مكان علم اللسان . . . الخ . وقد ترخصت فأخذت بالشائع المتداول نظرا الى أن الشيوع والتداول مقدمة رئيسة لسيرورة الاصطلاح . أما مخالفة الأقيسة الغالبة في أبنية بعض هذه الألفاظ فإن لهالا ريبوجها في رخص العربية ونواميس اللغة .

(35) Dictionary of Language and Linguistics p.91-92

(36) Paul Garvin : The Prague School of Linguistics p. 260- 262 .

(٣٧) محمود السعران : علم اللغة ، ص ٣٣٩ .

(38) Burling: Man's Many Voices, p.v

(٣٩) المصدر السابق ص٣

(٤٠) المصدر نفسه ص ٣

(٤١) المصدر نفسه ص٣، ٧

(٤٢) ينظر موقع على الإنترنت :

Natural Language Processing (What is Computational Linguistics?).

(43) Computational Linguistics (An Introduction) by Ralph Grishman, Cambridge Univ. Press, 1996

(44) Automated Language Processing, Harold Barko, John Wiley and Sons, Inc. New York.. 1967, p.ix

(٤٥) ينظر في الحدس بهذه المقولة خلاصة مقال بعث به زهير الشهابي من القدس الى مجلة المجمع

العلمي العربي بدمشق، المجلد ٩، الجزء١١، ١٩٢٩، ص٦٥٥ إذ لاحظ ثمة أنه «ليس عندنا سليقة نعتمد عليها في ضبط قراءة ما نريد» . والسليقة ترادف معرفة اللغة عند التحويليين وإنما يوضع نظام الكتابة لأناس يعرفون اللغة كما قرر تشومسكي وهاله «تُنظر حاشية ٥٢» .

(٤٦) انظر المقالة المتقدمة وعنوانها: مشروع بكتابة الحركات بحروف عربية واستعمال أبجدية واحدة للطبع والكتابة، زهير الشهابي، مجلة المجمع العلمي العربي، المجلد ٩، الجزء ١١، ١٩٢٩، ص٦٥٥.

(47) A. Akmajian, R.Demers and R.Harnish: Linquistics pp.6-7

(٤٨) ينظر في هذه السبيل، مثلا، كتاب: اللغة العربية وأبناؤها: أبحاث في قضية الخطأ وضعف الطلبة في اللغة العربية، لنهاد الموسى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.

(٤٩) فقد جعلت رابطة اللسانيات العربية هناك، بيانها عن موضوع الندوة السنوية الثامنة للسانيات العربية التي عقدت في آذار ١٩٩٤ في جامعة مساشوستس (أمهرست) أنه منتدى مفتوح للباحثين المعنيين بتطبيق النظريات اللسانية الجارية على اللغة العربية.

(50) Anna Siewierska: Functional Grammar, Routledge, London 1991.

(٥١) محمود السعران: علم اللغة، ص ٣٣٩ .

(52) The Sound Pattern of English, P. 49.

(٥٣) لقاء مع عالم اللسانية أندريه مارتينيه أجراه نادر سراج. الفكر العربي، السنة الثامنة ـ العدد السادس والأربعون، حزيران (يونيو) ١٩٨٧، ص ٣٧٠.

الأدب في القرن العشرين
(عصر الصراع.. التمرد.. والوجود والعدم)

د. أحمد درويش



الأدب في القرن العشرين عصر.. الصراع التمرد.. والوجود والعدم

د. أحمد درويش

ليس من العجيب أن يكون القرن العشرون هو أكثر القرون التي سمع فيها وجيب قلب الإنسان عاليا ومتواصلا، وسمعت أصداء ذلك الوجيب في دوائر تتسع على امتداد المكان الذي يعيش عليه الإنسان، وفواصل زمنية بين الموجات تتوالى بدورها شهرا بعد شهر بعد أن كانت من قبل تتوالى عاما بعد عام أو عقدا بعد عقد.

لم تكن أسباب الوجيب المتصاعد واحدة ولا متشابهة في الأرجاء المختلفة بل و أحيانا في المكان الواحد، بل إنها كانت تنتمي إلى حزم من البواعث تبلغ في كثير من الأحيان حد التضاد، لقد كان الوجيب يعلو أحيانا ، لأن قدرة الإنسان على الاستكشاف والمعرفة والسيطرة على الحياة ، تزداد من خلال التقدم العلمي الذي مهدت له القرون السابقة ، وكان هذا القرن

موسم الحصاد في كثير من مجالاته، لكن هذا التقدم العلمي ذاته هو الذي اقترب بالإنسان في هذا القرن أكثر من أي فترة في تاريخه من حافة الموت والدمار فحصدت ملايين الأرواح، وأبيدت آلاف المدن والقرى واشتعلت مئات الحروب كان من بينها حربان عالميتان لم يفصل بينهما إلا نحو عقدين من الزمن لم يكونا كافيين لمجرد تجفيف الدموع على قتلى الحرب الأولى، وتضميد جراح ضحاياها.

إذا كان الوجيب يشتد لاقتراب الهيمنة على الحياة أو اقتراب التهديد بزوالها، فقد كان يشتد كذلك للاقتراب مما يظن أنه السعادة أو يتضح أنه الشقاء، وما أكثر ما تخبطت البشرية بين هذين المحورين والمحاور المتفرعة عنهما على امتداد القرن العشرين.

وكثيرة هي المرات التي أثيرت فيها مفاهيم الخير والشر أو الجمال والقبح أو العقل والعاطفة أو الوعي واللاوعي أو المثال والواقع أو الرضا والتمرد أو الفرد والجماعة أوالحقيقة والحلم أوالماضي والحاضر أو المعقول واللامعقول أوالجد والعبث، وساعد اتساع مجال التفكير والتعبير وتعدد مستويات الحريات أن تستقبل الفلسفة والأدب كل هذه الأفكار والمشاعر وان توجهها وأن تعيد صياغتها، وأن تنتقل بها من مكان إلى مكان عبر اللغات التي تتلاشى الحواجز بينها شيئا فشيئا بسبب انتشار التعليم، وعبر الثورات الكبرى في وسائل الاتصالات يزداد التأثير من مكان إلى مكان ويزداد الوجيب الذي لا يكاد يتوقف.

ويجد الأدب نفسه وهويعكس هذه الموجات المتلاحقة المتداخلة في حاجة إلى مراجعة مستمرة لتقنياته ووسائل تشكله وأجناسه التقليدية وأجناسه المستحدثة وحدود الاتصال أوالانفصال بينها وعلاقاته بالتطور في مجالات التفكير المختلفة، ومدى خضوعه للعلم أوتمهيده له أوترويضه له ومدى تحقيق التكامل أو الانشطار في نفس الإنسان من خلال ذلك الحوار، ومدى تواؤمه مع الفن الذي يتخذ وسائل تعبيرية غير الكلمة، ومدى إمكانية التعارض بينهما في الوسائل وما قد يترتب على ذلك من إثراء، أوما يهدد به من ضياع للملامح، وهوضياع قد تحرص بعض مراحل التطور في بعض الآداب على تلافيه حرصا على اتصال التقاليد، وقد تسعى آداب أخرى أومراحل أخرى إلى التركيز عليه تحقيقا للقطيعة التي تعد دافعا إلى التخفف من القيود أحيانا.

إن هذه الأطر العامة التي تتسم بها رحلة الأدب في القرن العشرين، على المستوى العالمي والمحلي مع تفاوت في التوازي أوالتعاقب، وفي التشابه أوالتطابق، ومع اختلاف بعض الملامح التي تفرضها الظروف المحلية هنا وهناك، هذه الأطر تعد في ذاتها امتدادا لتطور سابق بدأ في أواخر القرن التاسع عشر لا يمكن فصلها عنه، أو ردّ فعل لمجمل ما حدث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ينبغي الإشارة إليه قبل الدخول في بعض تفاصيل القرن.

كان الانبهار بالنزعة العلمية قد ساد المشتغلين بالأدب إبداعا وتقنينا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بسبب الإنجازات التي بدت باهرة، والنتائج التي بدت حاسمة في مجال دراسة العلوم، ولعل من المؤشرات الدالة على ذلك، اتجاه ناقد فرنسي كبير مثل سانت بيف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) إلى تقليد عالم مثل دارون (٨٠٩ ـ ١٨٨٢) في محاكاة نظرية الفصائل والأنواع، وفي محاولة تطبيقها على عالم الأدب[1]، وكذلك كان الشأن مع مؤرخ الأدب الشهير هيبوليت تن (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) الذي حاول أن يقيم تاريخا للأدب على أساس موضوعي، تفسر فيه الظواهر الأدبية من خلال ارتباطها بظواهر كونية مثل الجنس والبيئة والعصر، وينعكس ذلك في الإبداع الأدبي من خلال بعض الاتجاهات التي أعقبت الرومانسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بعد موجة المد التي غطت معظم النصف الأول للقرن، لقد ظهر في الإنتاج الروائي على نحو خاص الاتجاه الواقعي وفلوبير(١٨٢١ ـ ١٨٨٠) واحد من أشهر رموزه، والمذهب الطبيعي عند بلزاك (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) في تمثيل واضح لنزعة كانت تسود معظم الآداب الأوربية في هذه الفترة، ولا شك أن روايات مثل مدام بوفاري، سالامبولفلوبير، والكوميديا الإنسانية لبلزاك كانت تمثل نماذج شهيرة لنزعة الواقعية التي سادت العصر، وكما يقول بول فان تيجم[2]، فإن التطور السريع للعلوم البيولوجية أثر على الأدب ودراسته من حيث ملاحظة العناصر وشيوع روح التحليل والملاحظة، وفتحت دراسات علم النفس عالما جديدا للروائيين، وجنحت التعريفات الفلسفية للواقعية إلى تغذية الاتجاه المضاد للرومانسية، وحثت على التقليل من العناصر الذاتية، والتركيز على العناصر الموضوعية على عكس الرومانسية التي يؤخذ

عليها افتقارها لاتصال أكثر حميمية مع الواقع وملاحظات أكثر دقة للعالم الخارجي . ولم يكتف الواقعيون بالعودة إلى مقولة الكلاسيكيين من أن الفن هو تقليد الطبيعة، بل كانوا يرون أن التقليد ينبغي أن يكون تاما دون انتقاء، ودون تحوير من قبل الخيال ودون تنميق، وكانوا على المستوى التنظيري على الأقل - يتطلبون من الكاتب موضوعية مطلقة دون تدخل من آرائه أومشاعره وحتى الأسلوب ينبغي أن يكون غير شخصي، وفي سبيل تحقيق الهدف تراجعت عند منظريهم مفاهيم الخير والشر والجمال والقيم، ولم يبق إلا نشدان «الحقيقة البسيطة المطلقة». ومع إن هذه النزعة الواقعية أحدثت ردود فعل قوية ضدها ، وميزت حركات الرفض في أوروبا وأمريكا في نهاية القرن التاسع عشر، وتركت تأثيرها على كثير من الحركات الأدبية التي ولدت في الربع الأول من القرن العشرين ، فإن هذه النزعة الواقعية أفادت في الأعمال الأدبية المتصلة بالماضي مثل الرواية التاريخية والشعر الملحمي والتي اكتست في ذلك العصر بلون من الدقة أطلق عليه : «رومانسية ماء الورد» .

وعلى عكس الرواية التي شاعت في العصر ونزلت إلى أدق تفاصيل الحياة «الواقعية أوالطبيعة» فقد احتمى الشعر في ذلك الوقت ببرج عاجي للفن ، في شكل تقديس العناصر الفنية الخالصة ، من خلال إبداع المدرسة البرناسية التي التفت حول مجلة «برناس كونتمبرون» (١٨٦٦ - ١٨٧٦) واشتهر من روادها الكونت دي ليل وفيرلين وسالي برودم ، وبلغ بموجة العناصر الفنية قمتها شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) في نزعة الرمزية التي طبعت النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والتي كان قد تأثر فيها بالشاعر الأمريكي إدجار ألن بو(١٨٠٩ - ١٨٤٩) الذي كان بودلير قد ترجمه إلى الفرنسية ترجمة رائعة. كانت الواقعية بصفة عامة تمثل قمة الانبهار بمميزات العلم ، والرغبة في الابتعاد عن النزعات الروحية للعصر الرومانسي، ولكن هذه النزعة سرعان ما يتم التمرد عليها في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ، وبدأت الاتجاهات تتبلور ، فقد كتب خمسة من الروائيين الفرنسيين من تلاميذ زولا منشور احتجاج ضد مذهبه ١٨٨٧ م ، وتعالت أصوات في ألمانيا وهولندا وإيطاليا وفرنسا تعلن عن ضيقها بفكرة الواقعية في الحياة والفن[٣]، وكانت مبادئ بعض فلاسفة القرن

التاسع عشر قد مهدت لهذا التحويل مثل آراء نيتشه (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) التي بشرت بطاقات عليا للإنسان ينبغي الحلم باستغلالها (هكذا تكلم زرادشت) ومثل أفكار هنري برجسون (١٨٥٩ـ ١٩٤١) التي ركزت على طاقة «الحدس» عند الإنسان باعتبارها متجاوزة للتفكير العقلي الذي انبهر به عصر العلم دون التقليل من شأنه ، كما ركزت هذه الفلسفة على مفهوم الزمن ، والتفريق بينه وبين الديمومة مما فتح الباب واسعا أمام تقنيات الروائيين على نحو خاص ، ومع دراسات الفيزياء التي غيرت فكرة الإنسان عن الكون ودراسات علم النفس التي أعطت للاوعي وللغرائز دورا رئيسيا في تفسير السلوك البشري ، ومع العودة النسبية للاتجاهات الروحية في مقابل النزعة الإلحادية لعصر العلم بدأ الجنوح نحو المثالية والحلم والتمرد على صرامة الواقع والعقل والوعي تمهيدا للاتجاه فيما بعد إلى ما فوق الواقع وإلى العبثية في أشكالها المختلفة مرورا بالتركيز على رصد الانطباع الواقعي للفنان بدلا من الاكتفاء بالتركيز على الحقيقة الخارجية، وكانت الرواية الروسية قد قدمت شكلا مختلفا لواقعية لا تتخلى عن الأحلام والمشاعر والجمال . في هذا الاتجاه ولدت الآداب الجديدة في أوربا متجهة نحو المثالية والحلم من ناحية وجانحة إلى لغة قريبة من لغة الناس من ناحية ثانية ، حدث هذا في هولندا واليونان في الثمانينيات من القرن التاسع عشر ، وكذلك في البرتغال ، والسويد ، وإيطاليا في التسعينيات ، وفي أسبانيا حدث هذا مع جيل ١٨٩٨م ، الذي كان له تأثير عميق في الأفكار والأشكال والسعي إلى إحكام الاتصال بأوربا ، وفي مقدمة رموز هذا الجيل كلارن (١٨٥٢ ـ ١٩٠١) وأونا مونو(١٨٦٤ ـ ١٩٣٦) الذي جسد في سبعة مجلدات من مقالاته أسس الاتجاه بالأدب الأسباني إلى العصر الحديث[٤] .

* * *

كان «الأدب الجديد» أيضا يولد في أمريكا في هذه الفترة من نهاية القرن التاسع عشر[٥] في شكل الاتجاه الذي أطلق عليه «الغرب» Quest في مقابل التقليديين الذين كانوا يقلدون شعراء الإنجليز من أمثال كيتس وتنيسيون ، ومثل طلائع الاتجاه في الشعر جواكيم ميللر (١٨٤١ ـ ١٩١٣) الذي لم تعرف قيمته في أمريكا ، وعندما طبع أشعاره

في لندن ١٨٧١ ذاع صيته كنموذج للشعر الأمريكي الجديد ، وفي نفس العام ظهرت في سان فرانسيسكو أشعار «جون هاي» و«هارت» التي كان لها تأثير قوي في الموجة الجديدة في الشعر الأمريكي الذي بدأ في استخدام «اللغة الأمريكية» بما في ذلك لغة الزنوج مشكلا بذلك مظاهر الاستقلال الأولي عن الأدب الإنجليزي ، وفي هذا الإطار ، فإن قصائد الشاعرة «اميلي ديكنسون» (١٨٣٠ ـ ١٨٨٦) التي كانت تعيش في قرية صغيرة ، ولم تطبع قصائدها الرائعة إلا بعد موتها ، اعتبرت من أكثر نتاج شعراء القرن التاسع عشر تأثيرا في القرن العشرين ، وقد حياها جيل شعراء ١٩١٥ ـ ١٩٢٠ .
وقد تشكل الأدب الروائي الجديد في أمريكا في هذه الفترة فيما عرف أولا بالرواية السوداء التي تأثرت بجهود «ثيودور درايزر» (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) الذي اعتبرت روايته «الأخت كاري» علامة ميلاد الأدب القومي الأمريكي ، كما اعتبر هنري آدمز (١٨٣٨ ـ ١٩١٨) من رواد هذا الاتجاه وإن كان قد ركز جهوده على جانب المقالة والكتابة التاريخية ، وهو الذي أطلق مقولته «إن أمريكا فقدت معنى الشعر والحب ، وإن الأدب الأمريكي واللغة الأمريكية ، والتربية الأمريكية كادت تصبح خنثى[٦] »

ومن جيل «الرواية السوداء» إلى جيل «الرواية الرمادية» الذي تولت الريادة فيه امرأتان ربطتا بين القرنين التاسع عشر والعشرين هما : «ألين جلاسكو» (١٨٤٧ ـ ١٩٤٥) ، و«ويللا كاثر» (١٨٧٦ ـ ١٩٤٧) من خلال تصوير الحياة الواقعية في أمريكا في القرن العشرين أوعلى مشارفه والتركيز على جوانب العقم في هذه الحياة كما سيظهر في الكتابات اللاحقة .

* * *

إن الفترة الموازية في تاريخ الأدب العربي في نهاية القرن التاسع عشر ، تشهد كذلك إرهاصات ميلاد الأدب الجديد ، والتحرك على الطريق المؤدية إلى ميلاد الأجناس الأدبية الجديدة في الربع الأول من القرن العشرين . كانت آثار حركة الاتصال بالثقافة الأوربية التي قادها رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) قد بدأت تؤتي ثمارها على يد الجيل التالي له من تلاميذه من أمثال علي مبارك (١٨٢٣ ـ ١٨٩٣) ، الذي لعب دورا هاما في إنشاء المؤسسات التعليمية والثقافية مثل إنشاء دار العلوم على نظام الكولج دي

فرانس ، وإنشاء دار الكتب فضلا عن تنظيمه الدقيق للمدارس ومساهماته في التأليف من خلال «الخطط التوفيقية» ، وفي الإبداع من خلال «علم الدين» التي سيقدر لها أن تكون نواة للجنس الروائي المرتقب ، ولقد كان جزء من ملامح إرهاصات الأدب الجديد في هذه الفترة يكمن في النزول بالأدب العربي من موضوعاته القديمة إلى واقع الناس ولغتهم على نحومشابه لما كان يحدث في الأدب الأمريكي في الفترة ذاتها ، ومن تلاميذ رفاعة الذين جسدوا هذه المحاولة «محمد عثمان جلال» (١٨٢٨ ـ ١٨٩٨) الذي نزل إلى لغة العامة وهوينقل لهم روائع لافونتين في «العيون اليواقظ» وغيرها من الكتابات التي حملت روح العصر ، ومنهم عبد الله النديم (١٨٤٣ ـ ١٨٩٦) الكاتب الساخر وخطيب الثورة العرابية ، والذي كانت مقاهي الحرافيش هي المتنفس الواسع لأدبه ذي الطابع العصري الثوري ، وكان من ملامح هذه الفترة تلاقح الأفكار وتبادل الخبرات من خلال «الهجرات» العربية وخاصة تلك المنطلقة من بلاد الشام سواء إلى مصر أو إلى الأمريكتين .

فمن خلال الهجرات الأولى ، كانت بذور نهضة الصحافة والمسرح ، على يد رواد من أمثال جرجي زيدان (١٨٦١ ـ ١٩١٤) وخليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩) وأبي خليل القباني (١٨٣٣ ـ ١٩٠٣) ، إضافة إلى جهود مارون النقاش وأديب اسحق والشدياق وجورج أبيض فيما بعد (١٨٨٠ ـ ١٩٥٠) ، ومن خلال الهجرات الثانية ظهرت حركة أدباء المهجر وهي الحركة التي ساهمت في تطوير جنس المقالة والشعر تطويرا أساسيا في الربع الأول من القرن العشرين على يد أعلام من أمثال أمين الريحاني (١٨٧٦ ـ ١٩٤٠) وجبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩ ـ ١٩٨٧) وإيليا أبوماضي (١٨٨٩ ـ ١٩٤٧) .

وإلى جانب بروز هذا التيار في هذه الفترة ، برز كذلك تيار جمال الدين الأفغاني (١٨٣٩ ـ ١٨٩٨) الذي يدعو إلى إحياء التراث العربي والإسلامي ، بهدف تجديد روح النهضة التي كانت تفتقر لها الأمة العربية الإسلامية آنذاك ، وقد أثر تلاميذ الأفغاني في مختلف مجالات الفكر ، من أمثال محمد عبده (١٨٤٥ ـ ١٩٠٥) الذي ساهم في تطوير المقال الصحفي والدرس اللغوي والأدبي فضلا عن حركته الإسلامية

التجديدية ، وكذلك كان شأن تلميذه محمد رشيد رضا (١٨٦٥ ـ ١٩٣٥) الذي كان أحد المهاجرين الشوام إلى مصر ، وأحمد لطفي السيد (١٨٧٢ ـ ١٩٦٣) الذي قاد حركة من الوعي الثقافي أثرت في معظم أدباء الجيل ، وأحمد فتحي زغلول (١٨٦٣ ـ ١٩١٤) الذي اشتهر بدقة الترجمة ، وقاسم أمين (١٨٦٥ ـ ١٩٠٨) الذي اشتهر بدفاعه عن المرأة وتمهيد الطريق أمامها لتلعب دورا هاما في الحياة وفي الأدب ، وعلى أية حال فقد أدت هذه العوامل كلها إلى أن يبدأ القرن محملا بالنهضة الأدبية الجديدة ، فقد كان أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) قد بدأ نهضة الشعر الغنائي ومحاولة كتابة المسرحية الشعرية وإعادة جنس القصص على لسان الحيوان إلى الأدب العربي بعد أن جال جولة واسعة في الآداب العالمية انطلاقا من تراث ابن المقفع ، وكان محمود سامي البارودي (١٨٣٧ ـ ١٩٠٤) قد مهد له الطريق لإحياء القصيدة الغنائية ، وشاركه إسماعيل صبري (١٨٥٥ ـ ١٩٢٣) وخليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ ـ ١٩٣٢) في إرساء أسسها ، وكان علي مبارك وجرجي زيدان وغيرهما قد طرحوا البذور الأولى للأجناس القصصية الحديثة ، ونهضت الصحافة بفن المقال ، وتطور النثر على يد شكيب أرسلان (١٨٦٩ ـ ١٩٤٦) ومحمد المويلحي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٠) ومصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) وغيرهم ، وعرفت المسرحية طريقها للأدب العربي ترجمة أوتعريبا أوتأليفا أوتمثيلا أومحاكاة .

* * *

تميز الربع الأول من القرن العشرين ، بتسارع الأحداث على كل المستويات ، وازدياد وجيب قلب الإنسان ، ومن ثم زيادة وتيرة الإنتاج في أجناس متعددة وفي اتجاهات مختلفة ، كانت الرمزية المكثفة وجها من أوجه تحدي العقلانية والواقعية معا ، وقد حملت معها بذور حركات التمرد والتجديد الكبرى التي ستتميز بها هذه الفترة ، وأصبح شاعر مثل جيوم أبوللونير (١٨٨٠ ـ ١٩١٨) أبا مبتكرا للحركة السريالية التي نبتت خلال الحرب العالمية الأولى ، وكان أبوللونير صديقا لبيكاسوالرسام الأسباني الذي كان في عمر أبوللونير واستقر في باريس منذ بداية القرن ، وقد ساهما معا في خلخلة المألوف في الصورة الشعرية أو الصورة المرسومة ، ولم يكد ينتهي العقد الأول

حتى بدأت حركة من التطور السريع المتلاحق تكاد تلخص في عقد واحد مجمل التطورات التي سيشهدها القرن ، ويرى ريتشرد شيكل في العدد الذي اختتمت به مجلة «تايم» القرن العشرين[٧] في ٣١/ ١٢/ ١٩٩٩م ، أن ما حدث بين عامي ١٩١١ ـ ١٩٢٢ يكاد يلخص معظم التغيرات التي سيشهدها القرن ، ففي ١٩١١ م، رسم هنري ماتيس (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤) لوحة الاستديوالأحمر التي جسدت اتجاه «المدرسة الجديدة» من منظور مميز وظلال خاصة وكان يسمى «الوحش» الذي يغير حدود الحضارة على الورق ، وفي نفس الفترة بدأت لوحات بيكاسوتدفع أعين المشاهدين إلى التركيز على خطوات عمل اللوحة الفنية لا على نهاية الخط ، وفي ١٩١٣م ، قدم الموسيقار الروسي سترافنسكي باليه الربيع وكانت تعبيراته الفجائية ونغماته البربرية تحدث تغييرا جذريا في المشاعر . ومع بداية المجازر في الحرب العالمية ١٩١٤م ، تفجر لون من الحداثة ، فبيكاسو يستوحي فكرة «التكعيبية» من ملابس الجنود التي غزت فرنسا ، وجيمس جويس (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) نشر ١٩١٤ «قصص من دبلن» وبدأ في نفس العام كتابة عمله الشهير «يوليسيس» (١٩١٤ ـ ١٩٢١) وفيها يتطور بناء الرواية وتتغير النظرة التقليدية للحدث والعقدة والدراما ، ويصنع «جويس» سمفونية أكثر مما يصنع رواية ، ويصبح أقرب إلى عالم الموسيقى . وفي عام ١٩٢١ عرض الكاتب الإيطالي لويجي بيراند يللو(١٨٦٧ ـ ١٩٣٦) مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف حيث يحاول محاربة التفرقة المخطئة بين الوهم والحقيقة ، ويجعل القارئ ، وليس الكاتب ، هو الحكم النهائي على معنى العمل وذلك يجعل أوجه المعنى المحتملة «لا نهائية» وهو ما أصبح يشكل ملمحا هاما من ملامح ما بعد الحداثة ، وفي ١٩٢٢ يتم طبع رواية «يوليسيس» لجويس وقصيدة «الأرض الخراب» لإليوت التي اعتبرت عرضا للميول الغامضة والسوداوية لجيل الحداثة واعتبرت مناظرة لأعمال جويس ، حيث يقوم الكاتبان على احتضان الحداثة مع درجة شديدة من الوعي لديهما بما يقدمان عليه وما يتركانه ، وإلى نفس الفترة تقريبا تعود بدايات الروائي الأمريكي إرنست همينجواي (١٨٩٨ ـ ١٩٦١) حيث نشرت أولى رواياته «ستشرق الشمس ثانية» ١٩٢٦م .

وإلى جانب هذه النوازع القوية للتجديد في هذه الفترة في الآداب المختلفة والأجناس المختلفة ، تبدوحركتا «الدادية» و«السريالية» اللتان ظهرتا في فرنسا خلال الحرب العالمية الأولى تحملان مغزى هاما وأثرا كبيرا على مجمل التطورات التي شهدها القرن العشرون .

كانت حركة «الدادية» في ظروف نشأتها الزمانية والمكانية وفي إنتاج أدبائها أكبر دليل على تأثير الحرب العالمية الأولى والدمار على حركة الأدب في الربع الأول من القرن العشرين ، فقد ولدت الحركة في شتاء ١٩١٦م في البلد الأوربي الوحيد الذي لم يشترك مباشرة في الحرب، وكان بالتالي ملجأ لكثير من المفكرين الأوربيين وهو«سويسرا» وفي إحدى مقاهي مدينة زيورخ ، التقت مجموعة من الشباب الأوربيين ، من أبرزهم : تريستا تزارا الروماني الأصل ، ومارسيل جانكوالألماني وهيجوبال الفرنسي ، وقرروا أن يشكلوا حركة أدبية وفنية اختاروا اسمها بالصدفة، عندما فتحوا معجم لاروس ، اعتباطيا وجدوا كلمة DADA التي هي مجرد جذر معجمي فأطلقوها على حركتهم ، وشاعت الحركة بسرعة في كل أنحاء أوربا ، قبل أن تنتقل إلى أمريكا ١٩١٨م في شكل جماعة «الدادية» في نيويورك التي رأسها فرانسيس بكابيا وأصدرت مجلتها في ذلك العام ، وقد عبر تزارا فيما بعد عن دوافع ميلاد الحركة وانتشارها قائلا : « في فترة ١٩١٦ ـ ١٩١٧ كان يبدولنا أن الحرب ستستمر دائما لم نكن نرى لها أي نهاية . . رغبتنا في الحياة كبيرة ، ورفضنا وعدم تذوقنا لكل ألوان الحضارة التي تسمى بالحديثة ، حتى جوهرها ذاته للمنطق وللغة ، وكان الرفض يأخذ شكل السخرية والازدراء ، ولا ينبغي أن ننسى أن الجوهر الحقيقي للأدب كانت تغطيه طبقة عاطفية زائفة ، وأن الذوق أواللاذوق البرجوازي كان يهيمن على كل مجالات الفن» (٨) .

وقد تجسدت مبادئ الحركة في «ميثاق الدادية» Manifest DADA 1918 (٩) وهويرفض النظريات العقلية السابقة حتى لأصحاب مذاهب التمرد في بداية القرن العشرين يقول : « إن لدينا عددا كافيا من الأكاديميين من أنصار المستقبلية والتكعيبية وهم أشبه ما يكونون بمعمل لتغليف الأفكار ، هل ننتج الفن لكي نجني من ورائه

الأموال، أولكي نغازل رقة الشعور البرجوازي المرهف، إننا هنا نلقي بالمداد في الأرض الخصبة ولنا الحق في أن نحتج، لأننا عانينا الارتعاش واليقظة، إن الرسم الجديد يخلق عالما عناصره هي وسائله ونتاجا بسيطا ومحددا، إن اللوحة في الواقع هي فن التقاء خطين متوازيين أمام أعيننا في إطار حقيقة تنقل إلى العالم إمكانيات وظروفا مخالفة، إن الذي يعجبني في الفن القديم كونه جديدا فلاشيء يربطنا بالماضي إلا التناقض . . . تعالوا نهدم أدراج المخ وطبقات النظام الاجتماعي والمفهوم الأخلاقي ونعيد تنظيم لعبة الحياة على أساس واقعي، وفقا للقوى الفردية المتاحة . . هل هناك من يعتقد أنه من خلال تلافيف المنطق المحكمة يمكن أن نصل إلى وصف الحقيقة وإقرار مبادئها؟ . . منذ أن أصبح العلم قوالب وقواعد فقد فعاليته وأصبح في أحسن أحواله فرديا، إننا نبحث عن الموضوعية الخصبة وعن التوازن، والعلم يجد أن كل شيء على ما يرام . . . فلتمارسوا الحب ولتحطموا رؤوسكم».

وهذه المقتطفات السريعة من ميثاق الدادية تظهر إلى أي مدى كانت تحمل هذه الحركة كثيرا من بذور «الحداثة» التي استغلت على امتداد القرن العشرين حتى نهايته وقد ازداد تألق الحركة بانتقالها إلى باريس حيث كانت كتابات أبوللونير تمهد الطريق، وحيث انضم إليها كاتبان كبيران هما (أندريه بريتون) و(لويس أراجون)، ومن خلال هذا تولدت الحركة السريالية[١٠] ١٩٢٤، التي لم تكتف برفض قيم الماضي التقليدية وإنما امتدت إلى رفض الكثير من القيم الجمالية كذلك، ومحاولة الوصول إلى طاقات اللاوعي الإنساني واستمداد قوى جديدة منها بتأثير دراسات النفسيين وفرويد خاصة.

على الرغم من وجود كثير من أوجه التشابه في الظواهر الأدبية الناتجة عن مناخ الحرب في كل من أوربا وأمريكا في الربع الأول من هذا القرن، إلا أن هناك كثيرا من الاختلاف في الشعور بين أدب قارة تواجه الحرب دفاعا عن نفسها وأدب قارة أخرى تحس أنها تحارب نيابة عن غيرها، وهكذا عبر الأدب الأمريكي وخاصة الروائي منه في هذه الفترة، وكما كانت تقول إحدى شخصيات ألين جلاسكو[١١]: «إن الأمة بدأت تحرك آلة الحرب، الآلة التي تصنع الكراهية والأكاذيب، الآلة التي تنفخ أوهام المجد،

الآلة التي تقيد وتسحق الآخر » وقد عبر أدب الحرب في أمريكا خلال هذه الفترة عن مجتمع غير متوازن ، بدأ يرى أن المال هو الذي يصنع القانون وأن كل المعتقدات والقيم قد فقدت ، وهكذا عبر همنجواي كما عبر بومفيلد وفوللتر ، وكان الجيل الذي تزعمه همنجواي يطلق عليه «الجيل الضائع» لكن عدم ثقتهم في كثير من القيم ، جعلتهم يضعون ثقتهم في الأدب ويطورون في أساليب تعبيره ويصنعون جمالا حقيقيا من لغة الحياة اليومية .

وكان الجيل الموازي من الشعراء قد شكل أيضا نهضة أدبية من خلال نقد أنماط الحياة في أمريكا ، وكانت مجلة الشعر التي ظهرت في شيكاجو١٩١٢ م بفضل جهود «ازرا باوند» و«هاريت مونرو» ، قد جمعت حولها عددا من الشعراء الأمريكيين الذين سيكون لهم تأثير واضح في أدب القرن من أمثال ت . س . إليوت ، وكارل ساندبورج ، وانتقلت العدوى إلى المجلات الأخرى التي خصصت بعض صفحاتها للشعر ، وازداد اختلاط الشعر الأمريكي بالإنجليزي والأسترالي والإيرلندي ، وقد عاش ازرا باوند في أوربا وأخذ إليوت الجنسية البريطانية ، وكان باوند قد سجل بصمة واضحة في مجال دقة التعبير والبحث عن المسميات الصحيحة وكان شارحا ومترجما دقيقا وهو ما أتاح له التعريف بكبار كتاب عصره ، وإعادة تقديم «الثقافات الأخرى» كالإيطالية والصينية والإنجليزية القديمة لقراء عصره ، أما إليوت ، فقد امتد تأثيره من خلال ما عرف عنه من دقة الحوار إلى الأدب العربي في فترة لاحقة ، أما همنجواي الذي اشترك في جبهة الحرب الإيطالية وعاش في فرنسا وإسبانيا فقد جسد العقم الذي أصاب جيله من خلال تصوير بطل «وداعا للسلاح» وقد فقد خصوبته ، ولكنه كذلك علم أدباء القرن كيفية مزج الحب والحرب على نحو رائع .

* * *

يعد الربع الأول من القرن العشرين ، أهم فترات تاريخ الأدب العربي ، وأكثرها دلالة على مفهوم « النهضة » بأبعادها المختلفة ، ففيه تحددت الأجناس الأدبية الجديدة والتي ستظل سائدة بقية القرن ، مع تعديلات تقتضيها طبيعة الزمان والتطور ، وفيه توازن حوار الإبداع والنقد ، ووصل درجة حافظت عليها بعض المراحل التالية

وتراجعت عنها مراحل لاحقة ، وفيه أيضا تصدر الأدب وسائل التعبير الفنية الراقية ، وشهد اهتماما واسعا بين شرائح كبيرة من المثقفين على اختلاف درجاتهم ، على حين شهدت الفترات اللاحقة تراجع الأدب عن الصدارة لصالح الوسائل الفنية والإعلامية الأخرى ، وانكماش جمهور الأدب أمام التطور الذي حدث في طرائق التعبير ، وعجز النقد الأدبي عن سد الفجوة ، بل ومساهمته أحيانا في توسيع دائرتها .

كان الشعر وهو أعرق الأجناس الأدبية ، قد بدأ القرن برغبة حقيقية في النهوض والتطور ، لكنها رغبة تنوعت وسائل التعبير عنها وتصادمت في بعض الأحايين وأدى تعدد مصادر التأثير فيها وطرائق الحوار حولها إلى إثراء الحركة الشعرية ، كان شوقي قد خرج من القرن الماضي بباكورة مسرحياته الشعرية ، وبقصيدته التاريخية الطويلة عن «كبار الحوادث في وادي النيل» وبنغمة واضحة في الصفاء البياني تبنى على ما بدأه البارودي وتودع بقايا الأساليب الركيكة للقرن التاسع عشر ، وهذا خليل مطران يطبع ديوانه ١٩٠٨ وفي مقدمته القصيرة يبشر برياح التغيير حين يقول « هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولوأنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدره[١٢] » . وإلى جانب ذلك يقدم مطران ملمحين هامين في التجديد ، أحدهما الشعر القصصي الذي يتوسع فيه حتى لكأنه يسد فراغ القصص النثري قبل أن يتبلور على يد هيكل وتيمور والحكيم فيما بعد ، والثاني الملمح الذاتي الوجداني ، ممثلا في «حكاية عاشقين» التي ضمها ديوانه في شكل قصائد وجدانية تحكي تجربته العاطفية ، وكان مطران قد حمل معه تأثير الرومانسية الفرنسية التي تركت بصماتها على مجمل العصر رغم مرور نحوقرن على ميلادها في أوربا وانقضاء اكثر من نصف قرن بعد زوالها ، وفي نفس الفترة يصدر عبد الرحمن شكري ١٩٠٩ ديوانه الأول «ضوء الفجر» محددا في مقدمته مهمة الشاعر كما يتخيلها :

«ينبغي للشاعر أن يتذكر كي يجيء شعره عظيما أنه لا يكتب للعامة ولا لقرية ولا لأمة، إنما يكتب للعقل البشري ونفس الإنسان أين كان، وهو لا يكتب لليوم الذي يعيش فيه، وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر».

ومع هذه التصورات، زحف مفهوم «الأدب القومي إلى الشعر» وحاول بعض الشعراء أن يعكسوا في شعرهم هموم الزمان والمكان، وكثرت قصائد وصف الطبيعة والآثار والتجاوب مع المشاكل الاجتماعية والقضايا السياسية، وفتح ذلك الباب لقصائد المناسبات والتعليقات في بعض الأحيان والاقتراب بالشعر من حافة الخطابة النثرية أو السلامة منها مع اتساع قاعدة جمهور الشعر والتغني به على ألسنة مشاهير مطربي العصر أو جمهور الناس في شكل الأناشيد الوطنية والمناسبات القومية، وقد كثر هذا الاتجاه في المدرسة التي يقودها شوقي ويندرج فيها حافظ إبراهيم، وأحمد محرم ومحمد عبد المطلب وأحمد الكاشف وغيرهم، وكانت الكتابات النقدية للدكتور حسين هيكل تدعو إلى تمجيد الفكرة القومية والاهتمام بالطبيعة المحلية في إبداع الشعر والكتابة.

ولكن مدرسة شعرية مقابلة كان يقودها العقاد ويندرج فيها شكري والمازني كانت تدعو إلى تصحيح مفهوم «الأدب القومي»، وتعارض أصحابها الذين يفهمون الأدب القومي ـ كما يقول العقاد ـ على (أنه هو الأدب الذي تذكر فيه الظواهر والمعالم القومية بالأسماء والتواريخ والحوادث.. فليس من الأدب القومي عندهم أن يصف الشاعر عواطفه الإنسانية، أو يصف المحيط الأطلسي أو مناظر لندن أو باريس لأن هذه الأشياء لا تحمل اسم النيل ومصر والهرم، وأخبار الصحف المحلية والحوادث الداخلية، وهي فكرة خاطئة ناقصة تنفيها أمثلة من العظماء في كل زمن وكل أمة)(١٣).

والى جانب هذه المناقشات حول المضامين الشعرية، تعرض الشكل الشعري لمحاولات جريئة لخلخلة الارتباط بينه وبين النظم، ومحاولة تجديده في إطار التجديد اللغوي العام وكانت محاولات التجديد تهب أحيانا من أدباء المهجر الأمريكي وخاصة المهجر الشمالي الذي كان أكثر ثورة من الجنوبي، وقد ثار «جبران خليل جبران» في مقاله الشهير «لكم لغتكم ولي لغتي» على المعاجم والعروض والتفاعيل والقوافي،

وأباح ميخائيل نعيمة في الغربال للشاعر الخطأ اللغوي مادام الغرض الذي يرمي إليه مفهوما ، وكان بينه وبين العقاد الذي أعجب بالغربال وقدمه له ، اختلاف في هذا الشأن ، وإلى جانب التنظير بدأ التحرر في الإبداع من خلال تأثير الآداب الأجنبية ، وبتأثير «الشعر الأبيض» ولد الشعر المرسل الخالي من القافية عند عبد الرحمن شكري في بعض قصائده ، ولكن الأذن لم تستسغه فعارضه أصحاب الاتجاهات المحافظة كما عارضه أصدقاؤه ، وولد الشعر المنثور على يد أمين الريحاني وجبران ، وصاحب ذلك ثورة على الاكتفاء بمجرد قواعد النظم حتى من قبل النقاد التقليديين كمصطفى لطفي المنفلوطي الذي قال عن الوزن والقافية إنهما لا ينتميان إلى جوهر الشعر إلا بمقدار ما ينتمي الصبغ واللون إلى النسيج ، وإن الغناء والحداء هو الذي أوحى بهما [١٤] «ولكن ناقدا محافظا آخر مثل مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠ - ١٩٢٧) ينكر أن يسمى الكلام الخالي من الوزن والقافية شعرا وهو يقول : (نشأ في أيامنا ما يسمونه « الشعر المنثور» وهي تسمية تدل على جهل واضعيها ومن يرضاها لنفسه ، فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية ، ولا هو خلا منها في تاريخ الأدب . . . فمن قال الشعر المنثور فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية وادعاؤه من ناحية أخرى[١٥]) ، ولم تفلت قضية الصورة الشعرية من مناقشات جادة ولعل الصفحات الموجزة التي ضمها كتاب «الديوان» والتي هاجم فيها العقاد مفهوم «التشبيه» عند شوقي ومدرسته ، تعد من أعمق الدلالات على وجود تغيير جذري في مفهوم «عمود الشعر» الذي كانت مفاهيم الاستعارة والتشبيه من أهم أركانه القديمة .

كان الحوار في قضية الشعر والأجناس الأدبية الأخرى تغذيه تأثيرات تراثية ووافدة تتصل بمجمل العناصر الثقافية والاجتماعية والحضارية التي أشرنا إليها ، وكان من أهم التأثيرات الوافدة في هذه الفترة المذهب الرومانسي الذي تأثر به المبدعون من أنصار الثقافة الفرنسية أو الإنجليزية ؛ فمطران لا يخفي إعجابه بفكتور هيجو والفريد دي موسيه ولا مارتين والعقاد ، وجماعته يتحمسون لوردزورث وكيتس وشيللي ، والمنفلوطي يترجم الروايات ذات النزعة الرومانسية ، ولسوف يتجسد هذا كله على نحو واضح في فترة الربع الثاني من القرن على يد جماعة أبوللو في الشعر والتيار

الرومانسي في الرواية. ومن اللافت للنظر أن الأدب لم يهرع في هذه الفترة إلى التأثر بالحركات الأدبية الموازية في أوربا مثل الدادية والسريالية، وإنما لجأ إلى حركة أدبية من أوائل القرن التاسع عشر لأنها كانت أكثر ملاءمة لمرحلة التطور التي يعيشها الأدب والمجتمع العربي آنذاك، ولعل الأدب في هذه الحالة كان أكثر قربا من جمهوره عما صار إليه في الربع الأخير من القرن حين مال إلى التأثر بالأحدث من التيارات لا بالأنسب والأوفق منها.

كانت الأجناس النثرية القصصية في الأدب العربي قد عرفت في هذه الفترة اكتمال مراحل البدايات وتجاوزتها إلى مرحلة الميلاد الفني كما حدث في «الرواية» التي كانت بعض بداياتها قد ظهرت في القرن المنصرم مثل روايات «غاية الحق» لفرانسيس مراش ١٨٥٦، «والهيام في جنان الشام» لسليم البستاني ١٨٧٠، ومثل روايات جورجي زيدان وعلي مبارك والمنفلوطي، التي كان يشجعها زعماء الإصلاح مثل محمد عبده الذي نبه على أثر الرواية الطيب في تثقيف النفس[١٦]، وتشهد هذه الفترة ظهور الرواية بمعناها الفني على يد محمد حسين هيكل في رواية «زينب» ١٩١٣ متأثرة في قالبها الفني برواية «هلويز الجديدة» لجان جاك روسو[١٧] وبعد نجاح تجربة هيكل يدخل إلى ميدان الرواية كبار كتاب العصر، من خلال إبداع روايات تلتبس غالبا بظلال السيرة الذاتية، كما فعل إبراهيم عبد القادر المازني في رواية إبراهيم الكاتب ١٩٣١، وتوفيق الحكيم في «عودة الروح» ١٩٣٣، وطه حسين في «أديب» ١٩٣٦ وعباس محمود العقاد في «سارة» ١٩٣٨، وهؤلاء الرواد الذين لم يتفرغوا للجنس الروائي، سوف يسلمون الراية إلى نجيب محفوظ في أواخر الثلاثينيات لكي يبدأ اكتمال النضج الفني للرواية العربية معه وظهور صوت الروائي المتفرغ الموهوب الجاد، ومع توالي إنتاج نجيب محفوظ بواقع متوسط رواية كل عام منذ بداياته ١٩٣٨ حتى توقفه المرحلي ١٩٥٢، يتواكب ظهور الإنتاج النقدي المحلل لهذا الفن بدءا من مقالات سيد قطب ١٩٤٤ التي أحلت كتابات محفوظ محلها المميز بالقياس إلى الكتابات الروائية لجيل الرواد الذين سينصرفون شيئا فشيئا إلى مناشط أدبية أخرى، ولن يبقى سوى صوت تراثي يتمثل في بعض الروايات التاريخية عند كتاب من أمثال علي الجارم وسعيد

العريان . ومع استمرار ظهور روايات نجيب محفوظ التاريخية والواقعية خلال الأربعينيات ، سوف يظهر كتاب من أمثال عبد الحميد جودة السحار وعلي أحمد باكثير وعادل كامل في مصر ، وشكيب الجابري في سوريا الذي تصدر له رواية « نهم» ١٩٣٧ ، وتوفيق عواد في لبنان الذي تظهر له رواية « الرغيف » ١٩٣٨ ، وذوالنون أيوب في العراق في نهاية الثلاثينات ، والى نفس الجيل ينتمي روائيون آخرون في اتجاهات فنية مختلفة من أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس . ومع منتصف القرن وما حوله تكون تيارات أخرى في الأدب القصصي العالمي قد بدأت تشيع تاركه آثارها على النتاج القصصي والروائي العربي لهذا الجيل والأجيال اللاحقة له مثل الآثار المبكرة لمارسيل بروست وكتابات أندريه جيد وأفكار سارتر وكامي التي تركت آثارها في الأعمال الروائية والمسرحية ، فضلا عن الأفكار الفلسفية وثورات صموئيل بيكيت وأوجين يونسكووالمنظورات الروائية الجديدة عند الآن روبي جرييه وناتالي ساروت ، ومنذ عقد الخمسينات سوف ينضم جيل آخر من الروائيين من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وفتحي غانم ، وتظل روايات مثل الأرض والحرام والرجل الذي فقد ظله علامات مميزة في هذه الفترة إلى جانب ثلاثية نجيب محفوظ أولاد حارتنا ، ويزداد تألق الجنس الروائي واتساع مداه على خريطة الأرض العربية من ناحية وعلى خريطة الألوان الروائية وأساليب الأداء الفني من ناحية ثانية ، وتردد على توالي عقود النصف الثاني من القرن أسماء روائيين من أمثال إبراهيم أصلان وابراهيم عبد المجيد وجمال الغيطاني وخيري شلبي والطيب صالح وسليمان فياض ومحمد البساطي وأبوالمعاطي أبوالنجا ومحمد جبريل ومحمد جلال وبهاء طاهر وصنع الله إبراهيم ومحمد عبد السلام العمري وعبد الحكيم قاسم وسهيل إدريس وليلى البعلبكي وإميلي نصر الله وحنان الشيخ وحليم بركات ومطاع صفدي وحنا مينا وغسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي وعبد الرحمن منيف والطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وأحلام مستغانمي وعبد الله العروي ومحمود المسعدي وإبراهيم الكوني .

وقد أحصت الدراسة الببليوجرافية للرواية العربية التي قدمها الدكتور حمدي

السكوت في طبعتها التجريبية الأولى ما يقرب من خمسة آلاف رواية مما يحمل معه دلالة على الانتشار الواسع لهذا الجنس الأدبي الوليد الذي لم يكن معروفا في الأدب العربي قبل القرن العشرين، ومع ذلك فقد استطاع قبل نهايته أن يحصل على جائزة نوبل بما ترمز إليه من دلاله الاعتراف بدرجة النضج الفني وما تؤثر به من سعة الانتشار العالمي وهوما تمثل في ازدياد ترجمات الرواية العربية إلى الآداب العالمية في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

* * *

كان الربع الأول من القرن العشرين هوالذي شهد كذلك التمهيد والتهيئة والإفراخ لجنس القصة القصيرة الذي سيغدوبعد ذلك من أكثر الأجناس الأدبية شيوعا، وتشكل محاولات التقليد للمقامة العربية على يد كتاب مثل المويلحي وحافظ إبراهيم خطوة في ذلك الطريق، كما تشكل شيوع روح الترجمة أوالاقتباس أوالتعريب لنمط من القصص الأجنبية الحزينة الرومانسية خطوة أخرى، ولقد جاءت هذه الموجة كما يقول محمود تيمور[١٨] : « في فترات عانت فيها الأمة مرارة التحكم الأجنبي فسادت موجة من المشاعر الحزينة تعبر عن المسكنة والانكسار . . . ومن ثم رأينا القصة تأليفا وترجمة تساق في هذا التيار، ورأينا الكتب تتودد إلى الأسماع بأمثال هذه العنوانات الشاحبة «اليتامى» «البؤساء» و«المساكين» و«العبرات» و«الذبائح» و«الضحايا» و«رسائل الأحزان» و«آلام فرتر» و«الأجنحة المتكسرة» . . وقد نبغ في تلك السنوات المنفلوطي فألف بعض القصص على هذا الطراز وصقل بأسلوبه المتين قصصا مترجمة فكانت هذه وتلك ألحانا طربت لها الأسماع ومالت إليها النفوس، وقد هيأ هذا كله المناخ الملائم لميلاد القصة القصيرة بمعناها الفني، على يد «المدرسة الحديثة» في مصر والتي تشكلت في مناخ الحرب العالمية الأولى ١٩١٧ في ظروف مماثلة لتلك التي ولدت فيها الحركة الدادية في سويسرا مع اختلاف في رد الفعل وطريقة المسار. كانت المدرسة الحديثة كما يقول يحيى حقي الذي كان أحد أعضائها[١٩] قد ضمت مجموعه من الأسماء مثل حسين فوزي ومحمود طاهر لاشين، وإبراهيم المصري ومحمود عزمي وحبيب زحلاوي ونشأت بين يدي محمد تيمور (١٨٩٢ ـ ١٩٢١) ووجدت غذاءها في

صحيفة أدبية أسبوعية أصدرها ١٩١٧ عبد الحميد حمدي باسم «السفور» وقد تفتحت هذه المدرسة على الآداب الأجنبية واتسعت قراءاتها لجوته وأوسكار وايلد وأدجر الان بو ورامبو وبودلير، وأولعوا بحفاوة الأدب الروسي بالنزعة الروحية والنفس الإنسانية إلى جانب وصف الطبيعة فقرأوا لجوجول وبوشكين وتولستوي ودستوفسكي وترجنيف ومكسيم جوركى وغيرهم . وفي هذا المناخ ظهرت مجموعة ما تراه العيون لمحمد تيمور الذي أطلق عليه كراتشكوفسكي لقب منشئ الأقصوصة المصرية ومبتكر التصوير الواقعي للحياة الاجتماعية الحديثة ، وتوالت المجموعات لأفراد هذه المدرسة فأصدر عيسى عبيد مجموعة «إحسان هانم» ١٩٢١ و«ثريا» ١٩٢٢ ، وفي نفس العام اصدر شحاته عبيد «درس مؤلم» وأصدر محمود تيمور (١٨٩٤ ـ ١٩٧٣) مجموعة «الشيخ جمعة وقصص أخرى» ١٩٢٥ ، وسوف يواصل محمود تيمور إصداراته حتى تصل إلى عشرين مجموعة في عمره الذي امتد حتى مشارف الربع الأخير من القرن العشرين ، ويلمع من أفراد هذه المدرسة خلال الربع الثاني من القرن العشرين طاهر لاشين الذي يجمع قصصه في ثلاث مجموعات : سخرية الناسي ١٩٢٦ ، ويحكى أن ١٩٢٨ والنقاب الطائر ١٩٤٠ ، كما يميل إلى كتابة القصة القصيرة في نفس الفترة كثير من الكتاب وإن لم يتفرغوا لها مثل المازني وأحمد أمين وسلامة موسى وإبراهيم المصري وحسين فوزي وتوفيق الحكيم ، وتهتم الصحافة العامة والصحافة الأدبية بنشر الإبداع القصصي ويزداد إقبال القراء حتى إن رائدا من رواد الصحافة الأدبية مثل أحمد حسن الزيات يصدر مجلة خاصة للفن القصصي والروائي مؤلفا أومترجما وهي مجلة الرواية (١٩٣٧ ـ ١٩٤٠) .

وتشكل فترة الحرب العالمية الثانية نقطة هامة في مسيرة الفن القصصي وهي الفترة التي يظهر فيها نجيب محفوظ مع مجموعته القصصية الأولى همس الجنون ١٩٣٨ ، وبرغم تركيز محفوظ في مراحله التالية على الرواية فإن عطاءه في القصة القصيرة يظهر بين الحين والحين مشكلا علامات هامة في تطور هذا الفن وفي مسيرته الطويلة من بساطة «الأحدوثة» إلى كثافة الشعر .

ويتميز عقد الأربعينيات بظهور أسماء لامعة في القصة القصيرة[٢٠] مثل إحسان

عبد القدوس ، ومحمود البدوي ، ويوسف جوهر ، وأمين يوسف غراب ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وغيرهم .

ولا شك أن ظهور يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) في بداية الخمسينات قد شكل مرحله هامة في تطور القصة في الأدب العربي ، سواء على مستوى اختيار الأبطال أوعلى مستوى اللغة أوالتقنيات القصصية ، ووجدت الطبقات المغمورة والبيئات الخاصة والأحلام الصغيرة واللغة المألوفة الحية الصحيحة وتقنيات الإدهاش والإبداع والإبهار مع تسليط العين على الواقع الخارجي الحي أوعلى طبقات النفس المتعرجة المظلمة ، وجدت جميعها مكانها في إنتاج يوسف إدريس الذي فرض ظله الفارع على معظم سنوات النصف الثاني من القرن العشرين . وخلال هذه السنوات ظهر كذلك مبدعون تركوا بصماتهم على هذا الفن من أمثال يوسف الشاروني وأبوالمعاطي أبوالنجا وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وإبراهيم عبد المجيد وفؤاد قنديل ومحمد المخزنجي وأحمد الشيخ وغيرهم .

وفي خط مواز لحركة القصة في مصر على مدى القرن العشرين انطلق الكثير من المشاعل المضيئة في مختلف أرجاء الوطن العربي على تفاوت في لحظات البدء هنا أو هناك ، ففي بلاد الشام عرفت كتابات ميخائيل نعيمة منذ فترة مبكرة ، وتتابعت كتابات خليل تقي الدين ومارون عبود وعبد السلام العجيلي وزكريا تامر وغسان كنفاني وإبراهيم أبو ناب ووليد رباح وشكيب الجابري وفؤاد الشايب ومحمد النجار وغيرهم ، وفي العراق كان ذو النون أيوب وغائب طعمة وفؤاد التكرمي وغيرهم ، وفي السودان مثلت قصص الطيب صالح ، على قلتها ، مذاقا خاصا يكمل مذاقه الروائي المبدع .

وربما كان المغرب العربي قد تأخر قليلا في اللحاق بركب الإبداع في هذا المجال نتيجة للظروف اللغوية التي كانت سائدة قبل عصر الاستقلال والتي كان الاستعمار الفرنسي خلالها يناهض اللغة العربية ومؤسسات إحيائها ونشرها ، على عكس ما كان ينتهجه الاستعمار الفرنسي نفسه في بلاد الشام منذ القرن التاسع عشر حيث كان يشجع العربية باعتبارها عنصرا مناهضا للأتراك[٢١] العثمانيين ، وما كان ينتهجه إلى حد ما الاستعمار الإنجليزي الذي لم ير بأسا في مساندة فكرة «جامعة الدول العربية» باعتبارها

مناهضة لفكرة أخطر وهي «الجامعة الإسلامية». وعلى أية حال فقد انضم كتاب المغرب العربي والخليج العربي إلى ركب الإبداع القصصي وأثروا ثراءً ملحوظا سفر القصة العربية في القرن العشرين، ومن الأسماء التي تتردد في هذا المجال، عبد الكريم غلاب وعبد السلام بن جلون ومحمد الصباغ وعبد الجبار السحيمي، ومحمد زفزاف وعلي المصراتي وبلعيد داود والطاهر وطار وحمد رشيد ومحمد اليحيائي ومحمد الرحبي وغيرهم.

وربما كان فن القصة القصيرة، أخيرا، فرصة لظهور كاتبات عربيات عبرن من خلال هذا الفن عن الكثير من الأحاسيس والآراء التقدمية التي لم تساعد الفنون الأخرى على إبرازها مثل وداد سكاكيني ونوال السعداوي وسلمى الحفار وصوفي عبد الله وجاذبية صدقي وهند سلامة وغادة السمان وغيرهن.

وإذا كان جنس القصة القصيرة يعد من الأجناس التي ولدت ونمت ونضجت في الأدب العربي في القرن العشرين، فإن جنس المسرحية يمكن أن تصدق عليه نفس المقولة، ومع التسليم بوجود صور مسرحية في تراث الأدب العربي مثل «خيال الظل» الذي ترد إشارات عنه في شعر دعبل الخزاعي في العصر العباسي، وينسب إلى الخليفة المتوكل اهتمامه الشخصي بمسرحة بعض الأفكار بل ومشاركته في إخراج بعضها[٢٢]، وبالرغم من بعض الإشارات للجاحظ حول مواهب الممثلين ووجود تقاليد مسرحية كالأراجوز والحواة والمسرح المرتجل، بالرغم من كل هذا فإن رواد هذا الفن في القرن التاسع عشر من أمثال مارون النقاش والقباني قد اعتمدوا على المسرح الغربي في إطلاق واقع المسرح الجديد، وقد توالى ظهور الكتاب المسرحيين من أمثال إبراهيم رمزي ومحمود تيمور. ثم كان ظهور المسرح الغنائي على يد سلامة حجازي وسيد درويش وظهور الممثل المؤهل على يد جورج أبيض والمخرج المؤهل على يد عزيز عيد قبل أن يظهر توفيق الحكيم بإنتاجه المسرحي الهام بدءا بمسرحية «الضيف الثقيل» التي كتبها ١٩١٩ في مناخ ثورة سعد زغلول[٢٣] وامتدت كتاباته بعد ذلك لتفرض ظلها على معظم سنوات القرن، ثم كانت المنافسة بين مسرح المثقفين الراقي الذي قد لا يقبل عليه أبناء الشعب والمسرح الجماهيري الذي قد يكون أكثر شيوعا وأكثر هبوطا في نفس

الوقت، وجاء تدخل الدولة في مصر بإنشاء المسرح القومي ١٩٣٥ تحت رئاسة الشاعر خليل مطران وهي التجربة التي استمرت سبع سنوات أثمرت مجموعة من العروض الجادة.

وفي حركة الإنعاش التي سادت المسرح بعد ثورة ١٩٥٢ تنوعت اتجاهات المسرح، فكان مسرح الكوميديا الاجتماعية عند نعمان عاشور ويوسف إدريس ولطفي الخولي والفريد فرج والمسرحية السياسية عند سعد الدين وهبة وعلي سالم ومحمود دياب والمسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور امتداداً لكتابات رواد هذا اللون من أمثال عزيز أباظة وأحمد شوقي، غير أن السؤال عاد مرة أخرى يتأرجح بين المسرح للمثقفين أم للشعب، والمسرح الجاد أوالتجاري ولا شك أن سنوات نهاية القرن قد شهدت رجحان كفة الاتجاه الأخير.

ولم تكد تخلو معظم الحواضر الثقافية في الوطن العربي من اهتمام بالحركة المسرحية على تفاوت بينها في درجة الاهتمام ولحظات الذروة، وقد سجلت الحركة المسرحية في سوريا متابعة لدور « أبوخليل القباني » الذي يشكل ريادة هامة على مستوى المسرح العربي وشاعت من خلال ذلك ألوان من الفنون المسرحية تطورت وصولا إلى ما يسمى بالمسرح الصافي والذي تجسد عند سعد الله ونوّس في مسرحيته «حفلة سمر من أجل ٥ ـ حزيران » ومسرحية « رأس المملوك جابر» ومسرحية « سهرة مع أبي خليل القباني» ومسرحية « الملك هوالملك» المستلهمة من ألف ليلة وليلة، وينتمي إلى هذا الاتجاه أيضا مصطفى الملاح الذي كتب منذ الخمسينيات «القتل والدم» و«الدراويش يبحثون عن الحقيقة». ويعد ممدوح عدوان أبرز ممثلي المسرح الشعري في سوريا في مسرحياته «المخاض» و«محاكمة الرجل الذي لم يحارب » و«ليل العبيد» .

وقد تشكلت في لبنان في العقود الأخيرة من القرن فرق مسرحية مثل فرقة الرحبانية وروجيه عساف وغيرهما تواصل التقاليد المسرحية التي تمتد جذورها إلى مارون النقاش والخياط والقرداحي واسكندر فرح وغيرهم مع تغيير في الطابع من اهتمام بالنص الأدبي المؤلف أوالمترجم إلى اهتمام بما يمكن أن يسمى بالسخرية السوداء.

أما المسرح الفلسطيني فقد كانت بداياته تحت سلطات الانتداب البريطاني مع نصري الجوزي ، وجميل بحري ، وقد تشكل بعد الاحتلال مسرح فلسطيني شارك فيه اليهود والعرب ، واستمر عطاء المسرحيين الفلسطينيين من أمثال محمد حسن علاء الدين ومحمود بكر وانتشرت المسرحية السياسية الوطنية وازدهر المسرح الشعري الفلسطيني مع سميح القاسم ومعين بسيسو .

ولا شك أن الكويت تمثل نموذجا للمسرح الخليجي المبكر منذ جهود حمد الرجيب في الثلاثينيات ومحمد النشمي في الخمسينيات وقد بلغت مسرحياته نحو عشرين مسرحية ، وكانت جهود زكي طليمات ذات أثر كبير في النهوض بالمسرح الكويتي خلال السنوات العشر التي قضاها في الكويت في فترة الستينيات وقد استمرت المسيرة مع صقر الرشود وسعد الفرج وعبد العزيز السريع وغيرهم .

وقد ساهمت حواضر عربية أخرى خاصة في الشمال الأفريقي في السنوات الأخيرة من القرن في إفساح مجال للمسرح التجريبي والاتجاهات المستقبلية .

* * *

إذا كانت الأجناس التي ولدت في الربع الأول من القرن العشرين في الأدب العربي، الرواية والمسرح والقصة القصيرة ، قد حفرت لنفسها مسارها في هذا العرض الموجز فامتدت خيوطها العامة حتى نهاية القرن ، فإن جنس الشعر الذي سبق هذه الأجناس بقرون وشهد نهضته المرتبطة بالنهضة الأدبية والفكرية العامة في أوائل القرن، قد واصل مواكبة هذه الأجناس والامتداد بموازاتها في الوقت الذي واصل فيه التجلي في صور مختلفة تبعا لامتداد التقاليد التراثية الخالصة عند بعض الشعراء أومزجها بالتأثيرات الوافدة عند آخرين والوصول من ثم إلى أنماط معتدلة من التطور ، أوقطع شوط أطول في مضمار التحديث أوالتخفف من القيود التراثية في مجال الموسيقى والإيقاع على نحوخاص ، وهوالشوط الذي بلغ بالقصيدة الشعرية حداً تداخلت فيه مع النثر الشعري .

ظل تيار الإحياء التراثي الذي انبثق في أوائل القرن ممتدا في نتاج مجموعة من

الشعراء في الأرجاء المختلفة ، سيطروا على فترات طويلة من القرن ، من أمثال محمد مهدي الجواهري (١٩٠٣ ـ ١٩٩٨) وبشارة الخوري (١٨٨٥ ـ ١٩٦٨) ومعروف الرصافي (١٨٧٥ ـ ١٩٤٥) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩ ـ ١٩٨٧) وأحمد محرم (١٨٧٧ ـ ١٩٤٥) ومحمد عبد المطلب (١٨٧١ ـ ١٩٣١) وشبلي الملاط (١٨٧٨ ـ ١٩٦١) وغيرهم من الأصوات التي حافظت على الملامح العامة لحركة الإحياء البياني ، مع اختلافات في ألوان التجديد في الموضوعات والموسيقى واللغة .

وإلى جانب ذلك وجدت بعض المدارس الشعرية التي التفت حول مجلة معينة أوشكلت اتجاها تجاوب مع بعض المؤثرات الثقافية أوالاجتماعية وترك تأثيره على مسيرة القصيدة في القرن العشرين ، ومن هذه المدارس «مدرسة أبوللو» التي تشكلت في العام الذي رحل فيه شوقي وحافظ ١٩٣٢ وتأثرت بمزيج من تعاليم مدرسة شوقي ، ومدرسة الديوان ومدرسة خليل مطران ، الذي نسبت الجماعة في البدء إليه ، ثم تألق أعضاؤها حول مجلة «أبوللو» من أمثال أحمد زكي أبوشادي (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) وإبراهيم ناجي (١٨٩٨ ـ ١٩٣٥) وعلي محمود طه (١٩٠٢ ـ ١٩٤٩) ومحمد عبد المعطي الهمشري (١٩٠٨ ـ ١٩٣٨) وأبوقاسم الشابي (١٩٠٦ ـ ١٩٣٤) وصالح جودت (١٩١٢ ـ ١٩٧٨) ومحمود حسن إسماعيل (١٩٠١ ـ ١٩٧٧)، ولقد جسدت هذه المدرسة الاتجاه الرومانسي الذي استجاب لفترة ما بين الحربين وعكست التأثر بالثقافة الغربية في بناء قصيدة غنائية جديدة ، واستفادت من محاولات التطور الموسيقي للقصيدة العربية في رحلتها الطويلة ، وإن كانت قد ظلت محافظة عليها في إطار «تقليدي متطور» .

وأعقبتها مدرسة شعر التفعيلة أوالشعر الحر في فترات متزامنة أومتقاربة في كل من مصر والعراق على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ، وإن كانت قد سبقتهم محاولات متفرقة على يد علي أحمد باكثير ولويس عوض لكن لم يكتب لها الذيوع واتخاذ شكل التيار ، ولا شك أن حركة شعر التفعيلة أحدثت في البدء ثورة موسيقية وتعبيرية ، وأتاحت من خلال الخروج على نظام البيت والقافية للشاعر حرية أكبر في تشييد القصيدة الطويلة ذات الموجات

المتتالية ، والأصوات المتعددة والمتداخلة فضلا عن إسهامها في شيوع كتابة المسرحية الشعرية ، وتطورت لغة الشعر في اللجوء إلى الصورة والرمز والمونولوج والديالوج واستخدام الأسطورة وجرى الحديث كثيرا عن أنماط التعبير عند شعراء عالميين بارزين مثل إليوت وبريفير ، وفي هذا الإطار ظهرت مجموعة من الأصوات الشعرية على امتداد النصف الثاني من القرن حملت متعة الشعر ورسالته إلى شرائح من الجمهور والقراء بدا أنها في تناقص مستمر ، وتناسب عكسي مع جرعات التطور وخاصة الاتجاه نحو الإغماض أو الخفوت الموسيقي ، وعرفت هذه الفترة شعراء يجمعون بين شكل القصيدة التقليدي أو المتطور من أمثال نزار قباني وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة ومحمود درويش ومحمد الفيتوري وعبد الله البردوني وسعدي يوسف وسميح القاسم ، وممدوح عدوان ومظفر النواب وأدونيس وغيرهم مما لا نقصد حصرهم في مثل هذا العرض الموجز ، لكن الجانب الآخر من هذا التطور تمثل في الضعف العام للقصيدة وانعدام الملامح المميزة لكثير من الشعراء وأصبح من الصعب بعد جيل الرواد العثور على شاعر ذي مذاق متميز ، فكثر الشعراء أو المنتسبون إليهم وقل الشعر الحقيقي.

ثم انفتح الباب على مصراعيه بإلغاء الإيقاع كاملا في موجة « قصيدة النثر» وتراكمت كتابات لا حصر لها تدعي الانتماء إلى الجنس الأدبي الجديد الذي اكتسب بريقا ، ولم تتشكل له قواعد تنظم الانتساب إليه سوى الإحساس الداخلي ، فكثر الواردون ، ورأى فريق من النقاد أن مناصرة الاتجاه الجديد ، ترادف التجديد والحداثة والتنوير فلم يشاءوا أن ينسبوا أنفسهم إلى من يقفون ضد الحداثة.

ولم يلبث بعض كبار المبدعين الذين كانت تحتمي بهم «قصيدة النثر» أن أعلنوا عدم رضاهم عن المسار المتطرف لها والذي أدى بها إلى لون من الإنتاج «المجاني» على امتداد نحو نصف قرن لم تؤسس خلاله حركة فنية بالمعنى المفهوم في الآداب العالمية ، ولم ترسخ تقاليد تفرق بين المبدع والمدعي ولم تخلق تواصلا حقيقيا يساعد في تشكيل الطاقة الوجدانية أو النفسية أو العقلية . وقد عاد كثير من الموهوبين الحقيقيين الذين مارسوها إلى إبداع أنماط «تواصلية» أخرى.

وقبل أن ينتهي القرن كانت التقنيات الجديدة في وسائل الاتصال وثورة المعلومات قد دفعت إلى ميدان «الأدب» بكثير من المستجدات في عالم التعبير والتصوير والرمز ولا شك أن هذه الثورة بجوانبها المختلفة سوف تجعل من القرن الحادي والعشرين قرنا أدبيا شديد الاختلاف ، قد يعبر فيه وجيب قلب الإنسانية بصورة تؤدي إلى انفجاره ، أويخفت فيه هذا الوجيب بعد أن ينزع منه عنصر الانبهار أويستنسخ نمط جديد من بني الإنسان يرى للآداب وظائف أخرى غير تلك التي رأتها البشرية في مسيرتها الطويلة حتى وصلت إلى قرن الصراع والتمرد والوجود والعدم ، القرن العشرين .

الهوامش

(1) Voir Saint Beuve : Nouveau Landis.

وانظر تفصيلات أكثر عن هذه النزعة في كتابنا «الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق»

(2) P.V.Tieghem . Histoire Litteraire de L'Europe et de L'Ameriqu .

(3) P.V.T ie'egh em.op.cit p.308

(4) Voir Jean Comp. La Literature Espagnole que, sais-je *1953

(5) Voir. Jaues Fernand . Cahen. La Literature Americane que, sais- je *1961

(6) Ibid . P - 84

(7) Time. December 31 ,1999. R.Sehichel: The Arts. 100 years of attitude

(8) Voir : Poe'tes d' aujaud'hui : TZARA. Paris. 1970

(9) Sept . Manifests DADA. Paris 1963.

(10) Voir : Histoire Du Surrealisme.. Maurice Nadeau - Paris 1964

(11) La Litterature Americaine . op. Cit

(١٢) انظر : ديوان خليل مطران : الجزء الأول ص٨

(١٣) العقاد : مطالعات في الكتب والحياة ، ص ٤

(١٤) مختارات المنفلوطي ، ص ١٢١ ـ ١٢٤

(١٥) المقتطف : يناير ١٩٢٦

(١٦) انظر د. حمدي السكوت : الرواية العربية الحديثة ، ببليوجرافيا ومدخل نقدي (١٨٦٥ ـ ١٩٩٥) مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٩٨ .

(١٦) انظر كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق (سبق الإشارة إليه).

(١٧) محمود تيمور : «اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة» ص ٢٠ وما بعدها .

(١٨) يحيى حقي : فجر القصة المصرية ص ٨٠ وما بعدها .

(١٩) انظر : د. الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة ، دراسات ومختارات ص ٨٦ وما بعدها .

(٢١) انظر د. الطاهر مكي المرجع السابق ص ١٠٠

(٢٢) انظر : د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي سلسلة عالم المعرفة وقد رجعنا إليه في مجمل تطور الفن المسرحي .

(٢٣) انظر : مقالنا حول «بدايات توفيق الحكيم» مجلة المنتدى الأدبي ١٩٩٨ .



النقد الأدبي والنظرية النقدية في القرن العشرين

د. فيصل درّاج

النقد الأدبي والنظرية النقدية في القرن العشرين

د. فيصل درّاج

لا يختلف النقد الأدبي، ولادة ومساراً وتطوراً، عن العلوم الإنسانية الأخرى، التي تعيّن عصر التنوير الأوروبي مرجعاً لها. لا يعني هذا لزوماً، أن شكلاً، أو أشكالاً، من النقد لم يكن معروفاً قبل ذلك، بل يعني أنه تمتع، بعد عصر التنوير، باستقلال ذاتي، كمجال معرفي له موضوعه وأدواته ووجهات نظر متعددة خاصة به. فقد عرفت العصور، التي سبقت الحداثة الأوروبية، سيطرة أيديولوجية كنسية، تعيّن السلطة الدينية مرجعاً للمعارف جميعها، بما يجعل من هذه الأخيرة مواضيع تابعة لغيرها، بعيدة البعد كله عن الإستقلال الذاتي. ولهذا كان على النقد أن يدور بين الوعظ والبلاغة، دون أن يمتلك موضوعاً خاصاً به، إن لم يكن عليه أن يطلب من المواضيع الأدبية أن تكيّف ذاتها بما يلبي الأيديولوجيا الدينية ويتفق معها.

لم يصبح النقد الأدبي حقلاً مستقلاً بذاته، إلا بعد انفصاله عن التعاليم الرسمية المسيطرة، مستبدلاً بالوعظ والبلاغة الوعظية الأجناس الأدبية المختلفة، من شعر ومسرحية ورواية وغيرها. أفضى هذا الاستبدال إلى عنصرين: الاعتراف بالاستقلال الذاتي

للأجناس الأدبية، التي تتمتع بلغة خاصة بها، وبقضايا جمالية لا توجد في ما عداها، والإعتراف بالنقد كنشاط معرفي يعالج، بلغة خاصة به، الأسئلة المتداخلة التي يطرحها الأدب. وواقع الأمر أن تطور وتراكم الجهد النقدي جعل منه أيضاً حقلاً يحتاج، بدوره، إلى من يشرحه، بلغة تنتمي إلى الأدب ولا تنتمي إليه في آن: تنتمي إليه على اعتبار أن النقد فعل إبداعي، لا مجرد شارح للنصوص الأدبية ومعقّب عليها، ولا ينتمي إليه لأن النقد يقوم على جملة من المفاهيم النظرية، يشتقها الناقد من مراجع معرفية مختلفة. لا غرابة، اتكاء على مفهوم الاستقلال الذاتي- النسبي للمعارف الإنسانية المختلفة، أن يتزامن صعود النقد الأدبي مع صعود العلوم الإنسانية الأخرى، مثل علم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ واللغة... وبداهة، فإن تزامن الصعود لا يعني، لزوماً، تكافؤ التطور، لأن لكل حقل من المعرفة قضايا خاصة به، تعثر على حلولها بطرائق ملائمة لها.

أتاح عصر التنوير، أو زمن الحداثة الأوروبية، للنقد الأدبي، كما للعلوم الإنسانية الأخرى، التطور والتميز انطلاقاً من واقعة الانفصال، التي تتيح لكل حقل نظري أن ينفصل عن «العمومية الأيديولوجية» المسيطرة، من ناحية، وأن ينفصل عن غيره من المعارف من ناحية أخرى. والأساس في هذا هو الانتقال من الواحد إلى المتعدد، الذي يضمن الحوار بين المعارف، ومن اللاهوتي إلى الدنيوي، الذي يجعل المعرفة نسبية ومتطورة، ومن المعطى النهائي الثابت إلى معطى جديد لا يكف عن التبدل والتغير. مع ذلك، فإن ظهور النقد الأدبي لا يفسر فقط بتغيرات حاسمة في تصور العالم، ذلك أنه مرتبط بعوامل إجتماعية أيضاً، مثل: الصحف ودور النشر و«القارىء المجتمعي» ونزوع المجتمع البرجوازي إلى الإختصاص وتقسيم العمل... وقد شكلت الصحف، ربما، الحاضنة الأساسية لتطور مهنة الناقد، الذي ينصح القارىء بما تنبغي قراءته، وذلك في عمل ثنائي البعد: بعد أول إعلاني، إن صح القول، يضع أمام القارىء الجديدَ في الإبداع الأدبي، وبعد ثان تربوي ـ تهذيبي، يقوّم العمل ويقارنه بأعمال أخرى. تحيل وظيفة الناقد، بهذا المعنى، إلى مجتمعية القراءة والكتابة، التي تتجلى في علاقات متعددة، تتضمن الكاتب والقارىء والناقد والصحيفة والمكتبات

ودور النشر والمطابع . . . وهذه العلاقات، والمطبعة منها بشكل خاص، هي التي دعت الألماني ـ التر بنيامين إلى الحديث عن إعادة إنتاج العمل الفني وتحوله إلى سلعة إجتماعية، في متناول الجميع، بعد أن كان الإبداع «حالة طقوسية»، تنجزه نخبة ضيقة من أجل نخبة ضيقة أخرى.

بدأ النقد انطباعياً، ولو بقدر، حدوده الناقد والعمل الأدبي، وتطور لاحقاً إلى شيء قريب من الفلسفة الفنية، بعد أن تطورت المعارف الاجتماعية، والتمس الناقد لديها ما يساعده على القيام بعمله. لا غرابة، والحال هذه، أن يستفيد النقد الأدبي من علم النفس وعلم الإجتماع وعلم اللغة، وأن يعثر على ما يفيده في مدارس فلسفية مختلفة، مثل الماركسية وفلسفة الظواهر والوضعية-المنطقية، الأمر الذي أفضى إلى مدارس نقدية مختلفة توازي المدارس الفلسفية الموافقة لها. بل إن بعض النقاد اجتهد في الإفادة من أكثر اتجاه ومدرسة، كأن يضيف الماركسية إلى التحليل النفسي، أو أن يزاوج بين فلسفة الظواهر وتاريخ الأدب، أو أن يتكىء على فلسفة اللغة، أو أن يصل إلى تركيب نظري، جامعاً بين الماركسية والبنيوية والتحليل النفسي. . .

أفضت علاقة النقد بالاتجاهات الفلسفية إلى نتائج متعددة: تجلى أولها في انتاج نظريات متكاملة، تعالج الأعمال الأدبية كما هي وكما يجب أن تكون، وذلك في علاقة متوترة تعترف بالعمل الأدبي ولا تعترف به في آن: تعترف به وهي تفسر علاقاته ولا تعترف به وهي تضيف شيئاً من «العسف النظري» لا يتفق مع ما ينطوي عليه. ولعل هذه العلاقة هي التي حولت النقد الأدبي، الذي يحيل نظرياً على المشخّص، إلى موضوع قريب من «فلسفة الفن»، التي ترى إلى العمل الادبي المفترض لا إلى العمل القائم والمشخص. وبداهة فإن ارتباط النقد بفلسفات من خارجه أنتج، لزوماً، ازدهار مدارس معينة في فترة محددة وأفولها، أو تراجعها، في فترات لاحقة. وآية ذلك صعود النقد الأدبي الماركسي في النصف الأول من القرن العشرين، الذي أعطى أسماء شهيرة مثل لو كاش وأدورنو وڤالتر بنيامين، ودخوله، لاحقاً، في طور متراجع، مفسحاً المكان للبنيوية وما بعد البنيوية. ظهر الأمر الثاني في حيوية النقد الأدبي وتجدده، لأن في التعدد النقدي حواراً واعترافاً، بشكل صريح أو مضمر، بنسبية

المعرفة، أو بضرورة التنافس والإرتقاء المعرفي. ولعل هذا التنافس، أو الحوار المعرفي، هو في أساس «المناظرات النقدية» الكبرى في القرن العشرين، مثل الحوار الذي دار بين بريشت ولوكاش، أو بين الأخير وأدورنو، أو بين لوسيان جولدمان وأتباع مدرسة الفرنسي ألتوسير. . . فقد استفاد جولدمان، الذي كان ماركسياً هيجيلياً، من معطيات عالم النفس جان بياجيه، بينما استفادت مدرسة ألتوسير من بعض المفاهيم البنيوية. والأساسي في هذا كله هو انفتاح النقد على مدارس فكرية مختلفة، والاعتراف بالنقد كسيرورة معرفية مفتوحة، تتطلع إلى «قوانين» لا يمكن الوصول إليها. ومع أن بعض العاملين في النقد الأدبي توّهم امكانية الإرتقاء بالنقد إلى مقام «العلم»، حال الشكليين الروس والبنيويين لاحقاً، أو إلى مقام «النظرية»، حال الفرنسي بيير ماشريه، في طور معين من مساره الفكري، فإن المنطق الداخلي للنقد الأدبي كان يقول بغير ذلك، مقترحاً كلمة أخرى هي: «المقاربة»، التي تعني أن النقد يعطي وجهة نظر لا أكثر، تتكامل بأشكال مختلفة، دون أن تستنفذ العمل الأدبي.

تتكشّف النتيجة الثالثة في خصوبة التأويل، إذ كل ناقد يعطي العمل الأدبي تأويلاً خاصاً به، الأمر الذي يحول العمل إلى ظاهرة متعددة المسؤوليات، أو إلى ظاهرة يعطيها النقد مستويات متعددة. وآية ذلك الروائي التشيكي فرانتس كافكا، الذي تعامل معه لوكاتش وغيره من الماركسيين بشكل معين، وأعطته مارت روبير، المتأثرة بعالم النفس فرويد، تفسيراً مختلفاً، إضافات إلى مساهمات أخرى، درسته من وجهة نظر اللاهوت أو فلسفة الظواهر. تحولت الأعمال الأدبية، والعظيمة منها بخاصة، كإبداع بروست أو توماس مان أو ميلفل، إلى مجال بحثي متجدد، لا ينفصل عن جديد العلوم الإنسانية.

على الرغم من «العسف النظري»، الذي حكم أحياناً العلاقة بين النقد والعمل الأدبي، فقد أخذ الإبداع الأدبي موقع الأولوية، فارضاً على النقد أن يتبعه وأن يجري وراءه. والمثال الأكبر في هذا المجال، هوالإبداع الروائي، الذي أنتج جملة نظريات في الرواية، تؤكد أن الرواية هي الظاهرة الأدبية الأبرز في القرن العشرين. فبعد أن أعطى لوكاتش الشاب كتابه الشهير «نظرية الرواية»، الذي كتبه خلال الحرب الكونية الأولى

١٩١٤-١٩١٥، أعطى الروسي ميخائيل باختين، في النصف الثاني من ثلاثينيات القرن الماضي، مساهمة شهيرة عن «الرواية والملحمة»، وصولاً لاحقاً إلى نظرية الفرنسي رينيه جيرار عن «الأكاذيب الرومانسية والحقيقية الروائية». . . وسواء أصابت هذه النظريات الهدف الذي تسعى إليه أو أخطأته، فالأمر الجوهري يتمثل في أولوية الإبداع على النظرية، الأمر الذي يعيّن الإبداع ثابتاً والنظرية متحولاً. بيد أن هذا التصور لا يأخذ صفة مطلقة، بسبب سلطة النظرية النسبية أحياناً، أو ثراء «الاقتراح النظري» في أحيان اخرى. فقد استطاعت «الواقعية الاشتراكية»، وهي جملة تصورات نظرية، ان تنتج أدباً يتفق مع مبادئها، كان ذلك في شكل أعمال سلطوية صغيرة، أو جاء في شكل إبداع كبير نموذجه «المسرح الملحمي» عند بريشت. كما تركت أفكار فرويد، التي ميزت بين الوعي واللاوعي، آثاراً هامة على رواية بروست وجيمس جويس وكافكا وغيرهم إضافة إلى دورها في صياغة نقد أدبي مرتبط بها.

تطرح المقدمات السابقة السؤال التالي: هل في النقد الأدبي «قيمة معرفية» أم أنه حواش فكرية مختلفة الاطياف لا تعطي شيئاً معرفياً، أو قريباً من المعرفة؟ يتعين النقد قيمة معرفية موضوعية، تتأسس على جملة من المراجع والمستويات: ففي النقد بعد معرفي تاريخي، يحيل كل شكل أدبي على آخر، ويقرأ في الأشكال المتتالية اختلاف المعايير الجمالية بين طور تاريخي وآخر. ولعل علاقة الشكل بالتاريخ هي اساس فكرتين أساسيتين، تقول للأولى: إن التحولات الإجتماعية-الثقافية هي التي تستبدل شكلاً أدبياً بآخر، مؤكدة أن الشكل علاقة اجتماعية، بعيداً عن منظور مجرد يعطي الشكل استقلالاً ذاتياً مغلقاً. كأن في دراسة تطور الأشكال الأدبية دراسة في التحولات الإجتماعية التي تنتج قيماً جمالية جديدة. وتقول الثانية: تتحدد قيمة كل عمل أدبي بمدى انزياحه عن السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها، ذلك أن في الانزياح نقداً للسلسلة واقتراحاً بضرورة تغيير علاقاتها. إضافة إلى البعد التاريخي، الذي يقرأ تطور المقولات الجمالية في تطور أشكال الحياة الاجتماعية، فإن في النقد بعداً معرفياً اجتماعياً، ذلك أنه يشتق البنية الاجتماعية، في مستوييها السياسي والأيديولوجي، من بنية العمل الأدبي، وهو ما قام به لوسيان جولدمان في كتابه «الإله المحتجب»

اعتماداً على مبدأ «التناظر» بين بنية العمل الأدبي والبنية الاجتماعية. وإلى جانب القيمة المعرفية الموضوعية، على المستوى التاريخي (التتابعي) والاجتماعي (التزامني)، فإن في النقد الأدبي، أو بعضه، ما يشير إلى وضع الثقافة الإجتماعية، اعتماداً على حدود التفاعل المحتمل بين القارىء والنص، وهو ما ذهبت إليه مدرسة «علم جمال الإستقبال» الألمانية، التي رأت أن النص يفعل في القارىء وأن القارىء يعيد تفعيل النص، متحدثة عن قارىء بصيغة الجمع، تتضمن القارىء الجاهز والمضمر والمثالي... ومهما تكن امكانية القارىء المحتمل، فإن في ربط القارىء بالنص، أو العكس، ما يضيء امكانية التأويل والمستويات الثقافية المندرجة فيه.

ينطوي النقد الأدبي، بالمعنى العميق للكلمة، على قيمة معرفية متعددة المستويات تشرح، في التحديد الأخير، جملة من العلاقات الاجتماعية: التصور الاجتماعي للأدب، صورة الإنسان في الأعمال الأدبية، النظريات الفلسفية والفنية المندرجة في العملية النقدية، حدود الحوار بين النزوعات الفكرية،... ومع أن هذه العلاقات جميعاً تختصر أو يمكن أن تختصر، إلى ما يدعى بـ: «الأيديولوجيات الاجتماعية» فهي تحتقب أبعاداً معرفية متعددة. وعلى هذا، فإن في النقد ما ينتج معرفة، مثلما أن في الإبداع الأدبي معرفة أخرى لها معايير خاصة بها.

١. النظريات النقدية الغربية: التعدد والتراكم النظري:

صفات ثلاث تميز مشهد النقد الغربي في القرن العشرين: التعددية النظرية، التي تنجز نقداً أدبياً بصيغة الجمع، والتطور المتسارع الذي يحتفي بنظرية ويعود إلى نقدها مقترحاً نظرية جديدة، وغياب «المركزية»، التي تضع في النقد المعاصر جهوداً ألمانية وفرنسية وروسية وأمريكية وشيكية وسويسرية وغيرها... ولعل هذه الجهود المختلفة هي التي تمنع عن المشهد النقدي هوية «قومية» محددة، وتفرض عليه «هوية مغايرة» لا يعوزها الالتباس، هي: الحداثة المتجددة.

تحتل المدرسة الشكلانية الروسية، التي أعلنت عن مواقفها قبل ثورة ١٩١٧، موقفاً

متميزاً في النقد الأدبي الحديث، بسبب الجديد الذي جاءت به من ناحية، وانتقالها، لاحقاً، إلى بلدان أوروبية متعددة، من ناحية ثانية. وأبرز وجوه هذه المدرسة رومان ياكبسون، الذي ترك روسيا عام١٩٢٦ وأسّس حلقة براغ اللغوية، وفيكتور شكلوفسكي، الذي وضع كتاباً شهيراً عنوانه «نظرية النثر»، وبوريس ايخنباوم ويوري تينيانوف وغيرهم... وقد أخذت هذه المدرسة بالانطفاء بعد الثورة، ووصلت إلى نهايتها عام ١٩٣٠، مخلفة وراءها اسماً واحداً هو ميخائيل باختين، الذي حاول الجمع بين الماركسية والشكلانية في كتابين شهيرين هما: «شعرية ديستويفسكي» و«إبداع فرنسوا رابليه».

اهتم الشكليون بـ «أدبية العمل الأدبي»، معتبرين أن الأدب هو اللغة، وأن اللغة الأدبية تكتفي بذاتها، خلافاً لـ«اللغة العملية»، التي هي أداة توصيل اجتماعية لا أكثر. أدى التمحور حول اللغة إلى التوحيد بين «الصفة الأدبية» و«الصفة الشعرية»، وإلى اعتبار الأدب عملاً في اللغة، يمثل الشعر نموذجه الأمثل. ففي مقابل لغة تفقرها الحياة اليومية، التي تعطل الوعي وكثافة اللغة، يقوم الأدب بتحرير اللغة من عاديتها، ويسهم في إيقاظ الوعي واستعادة دلالة الأشياء بشكل مختلف. والواضح في هذا التصور هو التخلص من طبيعة مصطنعة، أو متشيئة إن صح القول، والذهاب إلى طبيعة أخرى، تظهر اللغة فيها «نقية» وتكشف الواقع «واضحاً»، بعيداً عن رتابة الحياة اليومية. يصدر وضوح الأشياء عن «لغة أخرى» لغة أدبية، متحررة من القشور واستبداد العادة، دقيقة وذات دقة صعبة، تدع الأشياء عارية، وتجبر الوعي على الانتقال من المعطى البسيط إلى المنتوج المركب. يكون دور الفن، والحالة هذه، تخليص الأشياء من إلفتها، أو تغريبها، بلغة تشكلوفسكي، كما لو كان الفن يستولد من الواقع، بفضل اللغة، واقعاً آخر، هو الواقع الحقيقي. مع ذلك، فإن الشكلانية لم تكن مهجوسة بشرح آلية الإدراك الإنساني، أو بأثر العمل الفني على «الروح» الإنسانية، إنما كان هدفها دراسة التقنيات الفنية، التي تستبدل التغريب بالألفة، أو تلك التي تواجه لغة الاستهلاك اليومي بلغة مغايرة. وواقع الأمر أن الهاجس الشكلاني الأساسي تمثل في دراسة التحويل الفني للمادة غير الأدبية، بواسطة أدوات فنية متعددة، تنقل المادة «غير

الأدبية» من وضعها الخام إلى وضع جديد. وإذا كانت «المادة الخام» معطى بسيطاً لا تعقد فيه، فإن الأساسي، بالمعنى النقدي، دراسة الأدوات التي تنتج تحويله. ولعل الاهتمام الشديد بأدوات التحويل الفني، هو ما جعل الشكلانيين لا يلتفتون إلى العوامل الإجتماعية، ويكتفون بالنص الأدبي كمنتج أخير مستقل بذاته. لا غرابة، والحال هذه، أن يبدأ الناقد الشكلاني من نص مكتف بذاته، وأن يبحث فيه عن الأدوات التي أنجزت أدبيّته، دون توقف أمام التاريخ الإجتماعي الذي أعطى أدوات التحويل الفنية. وحتى في حالة الإحالة على التاريخ، كما هو الحال في مفهوم «السلسلة الأدبية»، يظل المقصود بذلك تاريخ الأشكال الفنية، التي تبدو نسقاً نوعياً يتوالد في فضاء لا ينفتح على غيره.

ابتكر الشكليون جملة من المفاهيم النقدية التقنية، إن صح القول، تعني ببناء العمل الأدبي وبالأدوات التي أنجزته. فإضافة إلى مفهوم «التغريب»، الذي استفاد منه المسرحي برشت، مايز الشكليون بين الحكاية والحبكة، حيث الحكاية مادة بسيطة، بل مألوفة في ذاتها، بينما الحبكة هي وسائل الأديب التي تخلق، تقنياً، المعنى، اتكاء على تنظيم فني محسوب، يعطي لكل عنصر فني دوراً خاصاً به، بدءاً من اختيار شكل المقدمة، مروراً بتوزيع الفصول ومستويات اللغة، وصولاً إلى شكل النهاية. والواضح في هذا، ظاهرياً على الأقل، هو سيطرة الأديب على نصه سيطرة كاملة، فهو مدرك الإدراك كله لدلالات العناصر المندرجة في عمله، وما على الناقد إلا تفسير دلالة العلاقات وربطها ببعضها بعضاً، كما لو كان على الناقد أن يشرّح العمل الأدبي دون زيادة أو نقصان. ولعل الاكتفاء بتقنية العمل، كما الإحتفاء بها، هو الذي يقصي «الموقف الأيديولوجي» عن النص والناقد معاً، إلا إذا كان المنظور التقني في ذاته موقفاً أيديولوجياً. وإلى جانب العنصرين السابقين، أي التغريب والحبكة، قال الشكليون بعنصر ثالث هو: التحفيز، وهو جملة العناصر الخارجية غير الأدبية التي يدرجها الأديب في عمله، كتلك التي يلجأ إليها، بشكل واسع، الأدباء الواقعيون. بيد أن دلالة التحفيز تتمثل، جوهرياً، في أمر محدد هو التالي: إذا كان التصوّر التقليدي للممارسة الأدبية يعين التقنية الأدبية امتداداً للمضمون، أو أداة تخضع له، فإن التصور

الشكلاني للأدب يشتق المضمون، أو ما يدعى بذلك، من التقنية المستعملة في انتاجه سبقت الشكلانية، بهذا المعنى، البنيوية في تعاملها مع النص، ذلك أن الأولى كما الثانية، تعترف بجملة العناصر الفنية القائمة فيه، مستبعدة احتمالات الاضطراب والخلل والإرتباك منتهية، لزوماً، إلى «صنمية النص»، الذي يبدو، والحالة هذه، متسقاً كاملاً، لا يعتوه النقص ولا يطاله الوهن.

عمل الشكلانيون على تطوير مفاهيمهم، مدفوعين بسببين، أولهما غير أدبي قوامه تأثيرات ثورة أكتوبر، التي أكدت العلاقة بين الأدب والمجتمع، معلنة أن الأدب ممارسة اجتماعية في جملة من الممارسات الإجتماعية. وظهر هذا واضحاً في أطروحات ياكبسون ـ تذيانوف-١٩٢٨- وأعمال باختين، لكنه أخذ بعداً أكثر وضوحاً عند أنصار «حلقة براغ»، المؤسسة عام ١٩٢٨، والتي لعب فيها موكاروفسكي دوراً بارزاً. فقد رفض هذا الأخير تهميش «العناصر غير الأدبية» موضحاً أن لكل موضوع وجوهاً متعددة، منها الوجه الإجتماعي. أما السبب الثاني فيعود إلى الجهد النظري الدؤوب، الذي فرض على الشكلانيين تطوير مواقفهم، كأن يروا عناصر التغريب في علاقة العمل الفني بالواقع، وأن يروا إلى دوره داخل العمل نفسه. ولعل هذا الجهد هو الذي أوصل ياكبسون عام ١٩٣٥ إلى مفهوم «العنصر المهيمن»، الذي يحكم بقية العناصر في العمل الفني، ويحتل الموقع الأساسي فيه، بما يجعله ناظماً لبقية العناصر ومشرفاً عليها.

يحتل ميخائيل باختين في المدرسة الشكلانية موقعاً لا يشبه غيره، يعود إلى غرابة مآل هذا الدارس المبدع، الذي دُعي بعد وفاته «أكبر منظّر للأدب في القرن العشرين» وإلى استمراريته غير المألوفة في ظروف بالغة الصعوبة. فقد نسب، لأسباب متعددة، كتبه الأولى إلى أقلام مختلفة، مثل: ميدڤيدف وفولوشنيوف إضافة إلى اسم ثالث جاء في كتاب عن «الفرويدية» الذي ينسبه البعض إليه. أما كتابه عن ديستويڤسكي فأعاد كتابته أكثر من مرة في نهاية عشرينيات القرن المنصرم، ولم يلفت الأنظار إليه إلا بعد مرور ثلاثين عاماً، وكتابه الآخر عن «رابليه»، الذي هو أطروحة دكتوراة، فقد أكلته النيران، درءاً للبرد، ذات مرة، وظفر بأكثر من كتابة لاحقة، إضافة إلى كتب

أخرى لم تنشر إلا بعد وفاة كاتبها. ولم تكن حياته العملية أقل صعوبة، فعمل، وهو «دكتور في الآداب» في مدارس القوقاس، ولم ينقل إلى جامعة موسكو إلا بعد عام ١٩٦٠، حيث عمل أستاذاً جامعياً إلى أن أجبره المرض على قضاء بقية حياته في مصح للعجزة. اهتم باختين باللغة، ورأى فيها نسقاً من العلامات، لا تحقق معناها إلا في تجسيدها المادي، إذ في كل كلمة إشارة إلى موضوع خارجي، وإذ في كل كلمة صراع طبقي يدور حول «سجنها» أو تحريرها. أكثر من ذلك، أن الكلمة أبعد ما تكون عن الوضع النهائي المغلق المكتفي بذاته، ذلك أنها لا تكتمل إلا عندما تصل إلى آخر، كما لو كان السامع امتداداً ضرورياً للمتكلم، يستلم كلامه ويضع على لسانه كلاماً جديداً، الأمر الذي يجعل الحوار علاقة داخلية في اللغة. ولعل هذا الحوار، الذي هو رد أدبي على التسلط السياسي الستاليني، هو الذي أفضى به إلى نظريته عن «تعددية الأصوات» في دراسته عن ديستويفسكي، مميزاً بين «المونولوجي» أي أحادية الصوت التي اعتمدها تولستوي، والقول الحواري، الذي يرفض أن يحتكر الكلام متكلم وحيد. والبعد السياسي في خطاب باختين واضح كل الوضوح، لأن في البعد الحواري، ما يوزع الكلام على الجميع، إذ الشخصية تلقن «خالقها» الكلام، الذي يعطيها الكلام بدوره، ويتيح للشخصيات جميعاً أن تتبادل الكلام.

يعني توزيع الكلام على المؤلف والشخصيات اعتراف كل طرف بآخر، والقبول به شخصية مستقلة لا يجوز إخضاعها إلى آخر، بعيداً عن «مركز لغوي» وحيد، يقول ما يشاء ويفرض على غيره أن يقول ما يشاء. احتفى باختين بالتنوع المتعدد، الذي يترجم بتنوع كلامي، يعبر عن شخصيات متنوعة، ولا يختزل إلى ناطق وحيد، يحتكر الكلام والحقيقة في آن. وعلى الرغم من أن المنظر انطلق من موضوع أدبي وعالجه بمفاهيم نظرية ـ أدبية، فإن في خطابه سجالاً مضمراً مع «النموذج الستاليني» القائل بالواحد، نظراً وممارسة، والمطالب بقول واحد، انطلاقاً من قاعدة لا تنقصها السخرية تقول: «إن السكرتير العام هو الذي يمثل الحق العام». ولن يختلف منظور باختين وهو يعالج معنى الضحك عند الفرنسي رابليه، مرتكزاً إلى فكرة: الكرنفال. فهذا الأخير ظاهرة شعبية، لا مركز لها، تنقض التراتبية السلطوية الصارمة، التي تعيّن هرماً ورأساً

للهرم ومراتب متدرجة من الرأس إلى القاعدة. إضافة إلى ذلك، فإن في «الكرنفال»، الذي يتضمن اللعب والضحك والطعام والشراب، ما ينفي الشخصية السلطوية المترصّنة، التي تتسم بالتكلس وآلية الحركات. واجه باختين الترصن السلطوي بالعفوية الشعبية، معتبراً الكرنفال حواراً اجتماعياً متعدد الألوان والأصوات، ومعتبراً الكرنفال أيضاً مصدراً للرواية ومرآة للبنية الروائية في آن.

احتل المنهج الماركسي مساحة واسعة في حقل النقد الأدبي، من بداية القرن العشرين حتى نهايته، منتهياً إلى نتائج خصيبة متنوعة، أنجزتها أسماء متعددة. بل يمكن القول إن وضع الماركسية في النقد الأدبي يغاير وضعها في المعارف الأخرى، وذلك لسبب لا تعوزه المفارقة. فقد افترض الماركسيون، و«العقائديون» منهم بخاصة، أن مؤسسي الماركسية أعطوا القول الأخير في علوم كثيرة، وما عليهم إلا أن يقوموا بشرح هذه العلوم وتبسيطها. على خلاف ذلك، فقد اتفقوا جميعا، أو بعضهم على الأقل، على أن هؤلاء المؤسسين لم يتركوا إلا شذرات متفرقة فيما يخص قضايا الأدب وعلم الجمال، مثل سطور ماركس في «رأس المال» عن الفن اليوناني، أو أفكار أنجلز عن «النمط الأدبي». وهذا الإتفاق هو في أساس الجهود المتنوعة التي جاء بها المنظرون الماركسيون، بدءاً بالروسي بليخانوف وصولاً إلى الفرنسي بيير ماشريه، مروراً بلوكاتش ومدرسة فرانكفورت ولوسيان جولدمان وروجيه غارودي وهنري لوففر والإيطالي جلفانو ديل ڤولبي.

ثلاث مقولات أساسية لا بد منها لمقاربة «المنظور الماركسي للأدب»: أولها وثيق الارتباط بمعنى الفلسفة عند كارل ماركس، التي أوكل إليها هذا الأخير وظيفة تحويل العالم عوضاً عن الاكتفاء بتأويله. وهذا ما جعل الماركسيين يتحدثون عن «الدور التحريضي للأدب» أوعن «الوظيفة الاجتماعية للإبداع الأدبي» أوعن «دور الأدب في تغيير الواقع»، ناسين أن الأدب لا يقوم بتغيير الواقع، بل بتغيير وجهة النظر إليه، اعتماداً على توسّطات كثيرة، تتضمن المستويين الثقافي والاجتماعي. فقد جاء على لسان ماركس الشاب في كتابه «مخطوطات ١٨٤٤»، أن تذوق الفن يحتاج إلى إنسان تلقى تربية فنية، الأمر الذي يربط القارىء بالنص، بعيداً عن نزعة أخلاقية تبسيطية

لاحقة تؤكد «الأدب الثوري» فعلاً اجتماعياً، و«التحزّب الأدبي» شرطاً من شروط العملية الإبداعية. أما المقولة الثانية، وهي فلسفية المصدر بدورها، فهي تلك التي ترى في الأدب انعكاساً للمجتمع، أو انعكاساً مرآوياً ملتبس الدلالة، يكون الأدب فيه انعكاساً للواقع، بقدر ما يكون الواقع فيه انعكاساً للأدب. وواقع الأمر أن هذه الأطروحة، في تنظيرها التبسيطي، اكتفت بانعكاس أحادي البعد، يعطي الواقع، في علاقته بالنص، موقع الأولوية، دون أن تدرك أن الانعكاس الأدبي لا يستقيم إلا إذا حمل داخله انعكاساً آخر، يحيل على التاريخ الأدبي والفني، ذلك أن العمل الأدبي يصدر، أولاً، عن تاريخ معين للأدب، أو عن بنية أدبية تحتية، بلغة الماركسيين، تستدعي تاريخاً من المعايير الأدبية والأشكال الفنية. وربما يكون تصور الإنعكاس، في شكله الميكانيكي، هو في أساس «ازدهار» ما دعي ذات مرة بـ«الواقعية الإشتراكية»، التي خلطت بين فن الأدب وفن الإعلام، محتفية بـ«المضمون الطبقي»ومختصرة الهاجس الشكلي إلى اهتمامات برجوازية. وواقع الأمر أن هذه «الواقعية السلطوية» اختزلت العملية الأدبية، في أبعادها المعقدة، إلى ثلاثة عناصر أخلاقية-طبقية، هي: الكلية الاجتماعية، التي تفرض على الأديب أن يضع الطبقة العاملة في مواجهة الطبقة الحاكمة، أو العكس، و«البطل الإيجابي« الذي هو بطل نوعي محتشد بالقيم الإيجابية يقف، لزوماً، إلى جانب الطبقة العاملة ويعبر عن مصالحها. إنه بطل يعبر عن نزوع التاريخ، يعيش في الحاضر ويستولد المستقبل، مناضل أقرب إلى الكمال، لا تناقض فيه ولا تغير. وإلى جانب الكلية الإجتماعية، التي هي تعبير أدبي عن الصراع الطبقي، و«البطل الإيجابي» هناك «الانتصار المنتظر» الذي يكشف العمل الأدبي فيه عن بعده التبشيري، الذي يرفض التشاؤم ويعلن التفاؤل ضرورة لها شكل البداهة. تحتقب هذه المقولات فكرة التقدم التي جاء بها عصر التنوير الأوروبي، التي تطابق بين حركة التاريخ وتقدمه، وتضع للتاريخ نهاية أكيدة، مجلاها انتصار الاشتراكية. تحيل المقولة الثالثة على البنية المعرفية، في مستوياتها المتعددة، أوعلى الأيديولوجيا التي هي انعكاس للبنية التحتية، أوللشروط الاجتماعية لتصوّر العالم، بصيغة الجمع، وتحدد الموقع الطبقي للأديب والعناصر الأيديولوجية المندرجة في تصوره. يتعين مضمون

العمل الأدبي، بهذا المعنى، بموقع الأديب الاجتماعي، بقدر ما يتعين فكره بأيديولوجيا الطبقة التي ينتمي إليها.

ينبغي التمييز في المقاربات الماركسية للأدب والفن بين التبسيط المتحزّب، والفقير في تبسيطه، وجهود نظرية أخرى، وضعت «التحزّب الشكلاني» جانباً، وحاورت فكر ماركس لتوليد نظرية غائبة عن أعماله. ومن أبرز الباحثين، في هذا الاتجاه، الهنغاري جورج لوكاتش، الذي كان يكتب بالألمانية، والمتأثر تأثيراً حاسماً بالفلسفة الهيجيلية، قاده إلى التخفف من الميكانيكية الستالينية المسيطرة في زمانه. ومع أنه دافع بشكل فاعل عن الواقعية والواقعية الاشتراكية، وقدم تنازلات فكرية في كثير من دراساته كما هو الحال في كتابه الضخم «تحطيم العقل»، فقد استطاع أن ينأى بنفسه عن «الماركسية الرسمية»، معطياً مقولة الإنعكاس فهماً عميقاً ورهيفاً، طبّقه على مبدعين كثيرين مثل: توماس مان وبلزاك وتولستوي وغوته وغيرهم. ميّز لوكاتش، وهو الفيلسوف و الناقد الأدبي معاً، بين الواقع والأشياء، معتبراً أن الواقع، بالمعنى الأدبي، يقبض على السطح والجوهر في آن، بل أنه يصور سطح الواقع بشكل ينفذ إلى جوهره. والمقصود بذلك رؤية الواقع في تناقضاته الطبقية وفي منحاه العام، مما يجعل العمل الأدبي يرى إلى نزوع المجتمع، أي المستقبل، وهو يصف حاضره. غير أن لوكاتش، الذي كان يعهد إلى الأدب بإبراز الصراع الطبقي لم يكن يحفل بالصراع الأدبي، معتبراً أن هناك نموذجاً جمالياً خالداً، وهو النموذج الأرسطي، الذي على العمل الأدبي الكبير أن يتضمنه، كان ذلك في الحاضر أو في الماضي. وواقع الأمر أن لوكاش اتخذ من بلزاك، كما من تولستوي، نموذجاً لا يمكن تجاوزه، أي شكلاً لا زمنياً، يمكن تغيير مضمونه ويظل كما هو. ولعل هذا الفصل بين المضمون الجديد والنموذج الجمالي المعطى سابقاً، هو الذي أدخله في صراع مع ماركسي شهير آخر، هو برتولت بريشت، الذي رأى أن التحولات الإجتماعية تنتج أشكالاً أدبية جديدة، وأن الأديب الثوري لا يستطيع أن يكون «تولستوي أحمر»، بل إن عليه أن يتجاوز تولستوي، منظوراً وقيماً جمالية وفنية. والفرق بين لوكاش وبريشت، دفع الثاني منهما إلى الاعتراف بالجديد الذي عطاه كافكا وبروست وجيمس جويس، بينما ظل

لوكاش، رغم ملاحظات رهيفة، يعتبر أعمال هؤلاء تعبيراً عن «الإنحطاط البرجوازي». بل ان الاهتمام بالشكل هو الذي قاد بعض الماركسيين إلى وضع أكثر من دراسة عن كافكا وبروست، وهو ما فعله ڤالتر بنيامين، وثيودور أدورنو في كتابه «النظرية الجمالية». والفرق الأساسي بين لوكاش و«مدرسة فرانكفورت»، التي ينتمي إليها كل من بنيامين وأدورنو وهربرت ماركوزه لاحقاً، هو أن الأول ظل أسير نموذج جمالي فلسفي، بينما انصرفت هذه المدرسة إلى قراءة دور الفن ومعناه في «المجتمع البيروقراطي»، يستوي في ذلك المجتمع الرأسمالي والمجتمع الاشتراكي، الذي مثّله، ذات مرة، الاتحاد السوڤييتي.

وعلى الرغم من النقد الموجه إلى لوكاش، فقد استطاع لاحقاً أن يستمر في تلميذ نجيب له، بالمعنى المجازي، هو لوسيان جولدمان، الذي ظل مخلصاً لكتاب لوكاش الشاب «نظرية الرواية» الذي كتبه خلال فترة ١٩١٤-١٩١٥. وتجلّى جهد جولدمان الأساسي في كتابه «الإله المحتجب»، الذي أظهر فيه وجود علاقات بين تراجيديات راسين وفلسفة باسكال والحركة الدينية الفرنسية «الجنسينية»، عاطفاً هذا كله على بنى اجتماعية مطابقة لذلك. والمنهج الذي أخذ به جولدمان، الفرنسي ذو الأصل الروماني، طموح وشديد الطموح، لأنه يشتق «الأيديولوجيا الأدبية»، إن صح القول، من أيديولوجيات اجتماعية متعددة المركبات، ويشتق الأخيرة من طبقات اجتماعية متصارعة، واصلاً في النهاية إلى «الكلية الاجتماعية»، التي أنتجت العمل الأدبي، والذي يحيل الأخير عليها. أما كتابه الثاني، وله قيمة بسبب سياقه، فقد بدا فيه جولدمان قريباً من مدرسة فرانكفورت، ذلك أن هذا الكتاب، وعنوانه «نحو علم اجتماع للرواية»، قال بـ«التماثل» بين بنية الرواية الحديثة وبنية اقتصاد السوق، بل إنه قال بأن تغيّر الأشكال الأدبية، وفي الحقل الروائي بخاصة، يساوق تغيرات البنية الرأسمالية، بدءاً من المرحلة الليبرالية الأولى وصولاً إلى المرحلة الامبريالية، مروراً برأسمالية الدولة الاحتكارية.

لعب الفرنسي لوي آلتوسير، وابتداءً من منتصف ستينات القرن الماضي حتى نهايته، دوراً هاماً في النظريات النقدية المنتمية إلى الماركسية. وتعود أهمية هذا

الفيلسوف إلى عوامل مختلفة: فقد جاء بماركسية جديدة تفصل كلياً بين الماركسية والهيجيلية، مستفيداً من مفاهيم بنيوية ومن علم التحليل النفسي وفلسفة العلوم، في الشكل الذي شرحها به غاستون باشلار. وإضافة إلى هذا فقد مارس ألتوسير تأثيراً كبيراً في فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية، حتى كاد أن يبدو الماركسي الأشهر في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد حاول تلاميذه، أو حوارييه بشكل أدق، أن ينتجوا نظريات جديدة في النقد الأدبي والفني، اعتماداً على فلسفته وعلى دراسة شهيرة له عنوانها: «الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية». والكتاب الأول الذي يعبر عن المدرسة الألتوسيرية هو كتاب بيير ماشريه «من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي» ـ ١٩٦٦ الذي بيَّن فيه أن الأدب هو انتاج، صادر عن تحويل مادة معطاة، وليس خلقاً فردياً واعياً، يصل إليه الكاتب حراً ويشكله كما يريد. وواقع الأمر أن ماشريه، الذي ألف بعد ربع قرن من الزمان كتاباً آخر عنوانه «بماذا يفكر الأدب؟»، انطلق في كتابه الأول من فكرتين أساسيتين، تقول الأولى منهما: إن للأيديولوجيا، التي تحكم الإنسان نظراً وعملاً، وجوداً طاغياً أبدياً، لا يختلف كثيراً عن اللاوعي، وأن حضورها في النص الأدبي يختلف عمّا هو عليه في الممارسات اليومية، أو عمّا يعتقده الإنسان في حياته اليومية. فهذه الأيديولوجيا التي تحظى باتساق زائف قبل الكتابة، تسلب منها الكتابة الأدبية اتساقها المزعوم، كاشفة عن ثغراتها وتناقضاتها، كما لو كانت الكتابة وشاية بتناقضات وعي الأديب لا تعبيراً عن منظور موحد مزعوم. وعلى هذا فإن انتقال الأيديولوجيا من خارج النص إلى داخله هو انزياحها من موقع يظن الكاتب أنه يسيطر عليه إلى موقع أخير لا يسيطر عليه الكاتب أبداً. ولهذا فإن دور الناقد ليس إظهار الكيفية التي تتماسك بها عناصر العمل الأدبي بل إظهار نقيض ذلك، أي إظهار عجز الأديب عن تقديم رؤيا متسقة، ذلك أن العمل يقول غير ما أراد قوله صاحبه. كأن الناقد محلل نفسي يتعامل مع «لاوعي النص»، أي مع المكبوت الذي لم يصرّح به.

ظهرت تأثيرات ألتوسيرفي بريطانيا في كتابات ناقد مرموق هو: تيري إيجلتون، الذي أصدر عام ١٩٧٦ كتابه «النقد والأيديولوجيا»، وأتبعه لاحقاً بكتاب آخر عنوانه

«ڤالتر بنيامين أونحو نقد ثوري». لم يكن إيجلتون، بداهة، الناقد الإنجليزي الماركسي الأول، فمنذ ثلاثينيات القرن العشرين، وقبلها ربما، ظهر رالف فوكس صاحب كتاب «الرواية والشعب» وكريستوفر كوديل صاحب كتاب «دراسات في ثقافة تحتضر»، وتبعهما جورج طومسون في كتاباته عن الأدب اليوناني وأرنولد كتيل الذي وضع كتاباً أساسياً عن تاريخ الرواية الإنجليزية ظهر في عدة طبعات، وصولاً إلى ناقد متنوع واسع الثقافة والأفق هو ريموند وليمز، الذي ألف كتباً كثيرة مثل «المدينة والريف»، «الثقافةوالمجتمع»، و«المسرحية من ابسن إلى برشت»، . . . تميز وليمز، الذي تأثر إدوارد سعيد بكتاباته وخصوصاً «الريف والمدينة»، ببعده المبكّر عن التبسيطات الماركسية، محاولاً أن يعيد قراءة جدل البنية التحتية والبنية الفوقية، وتحريره من جموده الستاليني، منتهياً إلى اجتهادات خاصة به عن اللغة والأيديولوجيا وعن التوسطات المتعددة بين الأدب والأيديولوجيا. وربما يكون الأفق الواسع الذي فتحه ريموند وليمزهو الذي جعل إيجلتون يبدأ من آلتوسير ويعيد تصحيحه لاحقاً، كي يصل، بشكل متدرج، إلى نقد أدبي خاص به، أيته كتابه «أيديولوجيا علم الجمال».

وواقع الأمر أيضاً أن حقل الدراسات النقدية الماركسية كان مختلفاً في فرنسا، فعلى خلاف الخصب الإنجليزي، لم تعرف فرنسا، على مستوى النقد الأدبي، إلا دراسات محدودة، بعضها عميق وقليل، كتلك التي جاء بها هنري لوفيفر، أو ضحل وتلفيقي كدراسات روجيه غارودي، قبل أن يتخلى عن ماركسيته، في نهاية ستينيات القرن الماضي. ومع أن كتاب النمسوي ارنست فيشر «ضرورة الفن»، قد ترجم إلى الفرنسية في الستينيات واحتُفي به كثيراً، فقد ظلت جهود الماركسيين الفرنسيين محدودة، إلى أن اقترح آلتوسير ماركسية جديدة. ولعل هذا الاختلاف بين الواقع الفرنسي والإنجليزي هو الذي أطلق، لاحقا، تيري إيجلتون كناقد مستقل، يستفيد من آلتوسير والبنيوية والتفكيكية ويظل صوتاً خاصاً، لا يمكن إرجاعه إلى غيره. ولهذا وصل إلى أطروحات خاصة به، ترى أن الأدب إعادة صياغة معقدة للخطابات الأيديولوجية المجردة الموجودة بالفعل، أي أن الأدب لا يعيد إنتاج الأيديولوجيا كما هي، إنما ينتجها في شكل متميز، الأمر الذي يعني أن الممارسة الأدبية لا تلغي حرية الأديب، كما ذهب

آلتوسير، بل تتركه حراً، يختار ما يشاء من الشخصيات وعلاقات الواقع.

لم تعرف الولايات المتحدة الأمريكية، لأسباب مختلفة، تقاليد ماركسية نظرية كتلك التي عرفتها أوروبا. ومع أنها عرفت بعض المنظرين الماركسيين المحدودي القيمة، مثل سيدني فذكلشتين صاحب كتاب «الواقعية في الفن»، فإن شكلاً معيناً من «الماركسية الأكاديمية» وصل إليها في ثلاثينيات أو أربعينيات القرن العشرين، عن طريق مثقفين ألمان هاجروا إليها هرباً من النازية، مثل برشت وأدورنو وهور كيمر وارنست بلوخ، وصولاً إلى هربرت ماركوزة، الذي كتب في آخر حياته عن «الفن والتحرر»، مساوياً بين الفن والتسامي. لهذا كان غريباً أن يظهر فيها منظراً مرموقاً من قامة فريدريك جيمسون الذي بدأ مساره التنظيري الطويل بكتاب «الماركسية والشكل». وتميز هذا المسار بأبعاد ثلاثة: التمسك بالماركسية الهيجيلية، التي ترى إلى العلاقة بين الجزء والكل والتضاد بين العيني والمجرد وجدل الظاهر والجوهر وتفاعل الذات والموضوع، والمعرفة العميقة بالنصوص الماركسية الكبرى التي أعطاها أدورنو وبنيامين وبلوخ ولوكاش وسارتر، والإنفتاح على الظواهر الفنية المختلفة مثل السينما والمسرح والهندسة والرسم والنحت... والنقد الذي اتكأ عليه جيمسون يمكن أن يدعى بـ «النقد الجدلي»، الذي يرصد جملة العلاقات التي تندرج في العمل الأدبي، بما في ذلك الفرد المبدع، الذي هو جزء من هذه العلاقات. وإذا كان جيمسون عالج في «الماركسية والشكل» وحدة العمل الفني في علاقاته المختلفة، فقد توقف في كتابه «اللاوعي السياسي» أمام الكبت المجتمعي، سواء ذلك الذي تنتجه أيديولوجيا السلطة، أو ذلك الصادر عن المقموعين أنفسهم، الذي يعود إلى عوامل تاريخية واقتصادية متعددة. ولعل آخر نصوصه الكبيرة، إضافة إلى كتابه عن ادورنو، عمله الضخم عن «الحداثة ومنطلق الرأسمالية» الذي درس فيه «حداثة الاختصاص» في وجوهها المختلفة.

شهد النقد الماركسي التقليدي، بعد ثورة ١٩٦٨ الطلابية، تراجعاً ملحوظاً. غير أن هذا التراجع كان مسكوناً بالمفارقة لسببين: أولهما ظهور تجديد فكري، مثّله آلتوسير وإعادة اكتشاف الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي، الذي مات في سجون الفاشية

الإيطالية عام ١٩٣٧، واكتشاف ڤالتر بنيامين، الذي جمع بين الماركسية واللاهوت، وأنتج مقولات نقدية جديدة مثل: الهالة، والصورة الجدلية، وإعادة إنتاج العمل الأدبي في زمن الآلة، . . . لكن التحدي الأكبر جاء من البنيوية الفرنسية التي فرضت حضوراً واسعاً، في فرنسا وخارجها، معتمدة على أسماء شهيرة مثل: الانثروبولوجي كلود ليڤي شتروس، وعالم النفس لاكان، والفيلسوف ميشيل فوكو، والناقد الأدبي رونالد بارت، . . . اتسمت هذه البنيوية بأمرين: استعمال مفهوم البنية بأشكال مختلفة منع عن «البنيوية» أن تشكّل مدرسة. وهذا ما حمل شتروس، وهو أقرب إلى العلم منه إلى الفلسفة، على اعتبار أن «النقد الأدبي البنيوي» لا يخلو من الشعوذة والكسل النظري. أما الأمر الثاني فتمثل في محاولة البنيوية، في اتجاهاتها المختلفة، على ادراج بعض المفاهيم الماركسية في تحليلاتها، كان ذلك في أعمال بارت الذي كان معجباً بالمسرحي الألماني بريشت، أوشتراوس الذي رأى في كتاب ماركس «الصراع الطبقي في فرنسا» نموذجاً للبحث العلمي، أو فوكو الذي أخذ على عاتقه «تجديد» المادية التاريخية. . .

مهما تكن المصادر النظرية للبنيوية الفرنسية، وهي كثيرة، فقد انطلقت من أعمال العالم اللغوي فرديناند دو سوسور، التي طرحت سؤالين: سؤال أول عن موضوع البحث اللغوي، الذي مايزت فيه بين اللغة، السابقة على الفرد المتكلم، والكلام، الذي يحيل على الإستعمال الفردي للغة. وانصرف السؤال الثاني إلى طبيعة اللغة، حيث رأى سوسور أن الكلمات علامات مركبة من طرفين متصلين، هما: الدال والمدلول، وأن دراسة الكلمات هي دراستها داخل أنساق معينة. ولهذا لا ينطلق الناقد الأدبي البنيوي من المؤلف والأيديولوجيا وتاريخ الأدب، بل من «النص» الذي تصوغه الكلمات وفقاً لنسق محدد، محكوم بأزواج متقابلة، أو ثنائيات متعارضة. كان الروسي فلادمير بروب قد درس في كتابه «مورفولوجيا الحكاية» مئات الحكايات، وانتهى إلى نموذج حكائي مجرد، يصلح لتحليل الحكايات الروسية وغيرها. تضمن منهج بروب دراسة الأحداث الحكائية واشتقاق وظائفها الكثيرة ـ عيّن إحدى وثلاثين وظيفة- اعتماداً على ثنائيات محدودة ومحددة: البطل الصادق والبطل الزائف،

عقاب الشرير ومكافأة الصالح، افتضاح الشر والتباسه بمظهر جديد. . . لم يكن بروب معنياً بقراءة المضامين ولا دلالاتها الأيديولوجية أو مراجعها التاريخية، بل بدراسة آلية تكوين الحكاية وعلاقات الترادف والتضاد التي تندرج فيها. واتكاءً على هذا المنظور درس رولان بارت نص بلزاك في كتابه الشهير S/Z، ورأى تودوروف، البلغاري الأصل الفرنسي الجنسية، أن دور النظرية النقدية يقوم في الكشف عن القواعد الكامنة التي تحكم الممارسة الأدبية، بينما عمل أ. ج. جريماس على بناء نظرية تعلن عن القواعد الكلية للسرد عموماً، مستعيداً، بشكل موسع، نموذج بروب.

اجتهد جيرار جنيت، معتمداً بدوره على الشكلانية الروسية، في توليد نظرية عن الخطاب، مفرقاً بين القصة والحبكة، وموزعاً القصص على ثلاثة مستويات: مستوى القصة ومستوى الخطاب ومستوى السرد. وقد حاول في كتابه «تخوم القص» إلقاء الضوء على القضايا التي لا تزال بحاجة إلى تطوير، قائلاً بثلاث ثنائيات متعارضة: الأولى منها يتعارض فيها التقديم مع المحاكاة، وفي الثانية نعثر على تعارض بين السرد والوصف، والأخيرة منها تتحدث عن التعارض بين القص والخطاب. وواقع الأمر أن الإيجابي في البنيوية لم يصدر عن التنظير، الذي كان مجرداً ومتعالماً في كثير من الأحيان، بل جاء عن التطبيق، أو في نماذج له بشكل أدق، حال التمييز الذي اقترحه ياكوبسون بين البعد الأفقي والبعد الرأسي في اللغة، الذي هو إعادة إنتاج للفرق بين اللغة والكلام، أوإسهام جوناثان كوللر، الذي أدرج البنيوية الفرنسية في منظور أنجلو-أمريكي. بيد أن هذا الأخير تعامل مع نظرية ناعوم تشومسكي اللغوية، القائلة بالفرق بين «القدرة» و«الأداء»، عوضاً عن نظرية سوسور التي ميّزت بين اللغة والكلام. ذلك أن فكرة «القدرة» تركز على الفرد الذي يتكلم اللغة واستعداده لإنتاج وفهم جمل دقيقة محكمة، يستطيع القارىء استقبالها ووعيها. وعلى هذا فإن كوللر يعيّن دور النقد بفهم وإدراك العمل الأدبي، وصياغة نظرية للطرائق التي تمكّن القراء من فهم العمل الأدبي. وهو في سعيه هذا ينتقل من النص إلى القارىء ومن تحديد القواعد التي تحكم انتاج النصوص إلى تلك التي تحكم تفسيره. وبذلك يصبح موضوع النقد هو «الشعرية»، التي هدفها دراسة الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص

والأنساق الكامنة التي توجه القارىء في عملية فهم أدبية النصوص والتعامل معها.

لقد جاءت «فتنة البنيوية»، بلغة د. جابر عصفور، من وعدها بتحويل النقد الأدبي إلى علم، أو إلى منهج يدرس الأعمال الأدبية بموضوعية عالية. لكن هذا الوعد كان فيه، منذ البداية، ما يدلل على قصوره. فعندما يدعي النقد البنيوي بأن الكلام خاضع للغة، فإنه يهمل كلياً الخصوصية الفعلية للنصوص، كما لو كان النص يكتب نفسه بنفسه منتهياً، لزوماً، إلى إلغاء دور المبدع، أو إلى ما اصطلح رولاند بارت على تسميته بـ: «موت المؤلف». وهذا يعني أن النصوص تأتي من كتابة لا أصل لها، سابقةً على الكلام والمؤلف. إضافة إلى ذلك فإن إرجاع الأدب إلى كتابة سابقة عليه يفترض، نظرياً، أن الأدب ينتج الواقع، وأن حقيقة هذا الواقع، الذي لا تاريخ له، قائمة في النص لا خارجه. ولعل الاكتفاء بالنص هو ما أفضى إلى إلغاء التاريخ، وتأكيد البنى الأدبية بنى لا زمنية، لا يصيبها تحول أوتطور، علماً أن دراسة الأدب هي دراسة تحولاته في أجناسه المختلفة. وواقع الأمر أن البنيوية أرادت أن تكون رداً حاسماً على التصورات الرومانسية للأدب، التي تجعل من الأديب خالقاً، لكنها تطرفت في موقفها تطرفاً شديداً، متحولة إلى رومانسية مقلوبة، إن صح القول. لا غرابة أن تتراجع البنيوية سريعاً، بسبب تجريدها النظري المتعالم من ناحية والنقد الشديد الذي واجهته من ناحية ثانية. وهذا ما أدى إلى انتقال رموزها الكبيرة من موقع إلى آخر، حال تودوروف، الذي أعاد تقويم موقفه النقدي في كتابه «نقد النقد»، آخذاً على البنيوية مآخذ كثيرة، ومسهماً في مجيء ما عرف بـ: ما بعد البنيوية.

إذا كان في البنيوية أشياء كثيرة من «اليقين المعرفي»، فإن ما بعد البنيوية وضعت اليقين جانباً، ذاهبة إلى المعرفة المجزوءة وإلى التساؤل المفتوح وإرجاء الحقيقة. والتفت إلى هذا، قبل غيره، رولان بارت الذي اعتبر، في لحظة من مساره، أن المنهج البنيوي قادر على تفسير أنساق الثقافة الإنسانية، ورأى في لحظة أخرى، أن الخطاب البنيوي قابل للتفسير بدوره، وأن أي لغة شارحة تستدعي لغة أخرى تشرحها، الأمر الذي يقضي، في النهاية، على سلطة جميع اللغات الشارحة. ولم تكن جوليا كريستيفا في كتابها «ثورة اللغة الشعرية» ـ ١٩٧٤ بعيدة عن نتائج هذا الموقف، وإن كانت قد

انطلقت، واعتماداً على التحليل النفسي، من «العناصر اللاعقلية» التي تعمل في النص، والتي تفعل باستمرار في العناصر المقبولة عقلياً. أزاح رولاند بارت، ولو بقدر، اللغة الشارحة عن موقعها، فلا وجود لذات وحيدة تعطي شرحاً نهائياً، وأزاحت كريستيفا «المعنى النهائي» عن موقعه، وأعلن الطرفان أنه لا وجود لـ«ذات» موحدة. غير أن جاك دريدا كان قد طرح الموضوع كله بشكل جديد وجذري في مقالة شهيرة له، تعود إلى عام ١٩٦٦، عنوانها: «البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية». فقد قال دريدا بأن فكرة البنية تفترض دائماً «مركزاً» يحيل، نظرياً، بدوره إلى مركز آخر، الأمر الذي يوصل إلى أمرين، يقول أولهما بـ: إرجاء الحقيقة، لأن القول بالحقيقة يعني القول بوجود مركز أخير، ويقول الثاني بضرورة تدمير مبدأ الأصل الثابت، أو «نزعة مركزية اللوغوس»، كما يقول دريدا. وبسبب هذا فإن الكتابة لا يمكن ردها إلى أصل مكتف بذاته، بل إن فكرة الأصل في ذاتها تخسر موضوعها، وهو ما يجعل الكتابة آثاراً ترد إلى آثار سابقة عليها، عصية على التحديد. وما التفكيك أوالتفكيكية، إلا المنهج الذي يفكّك النصوص إلى عناصر مكونة لها، دون أن يعني بتركيبها، طالما أن التركيب يفترض أصلاً لا وجود له. وواقع الأمر أن دريدا يميز، من جديد، بين الكلام والكتابة، مفترضاً أن الكلام أقرب إلى الفكر الخالص، في حين أن الكتابة أقل صفاءً من الكلام، بل إنها تعكّر صفوه، فهي تتحول إلى علامات مادية قابلة لتكرار، وهذا التكرار قابل للتفسير وإعادة التفسير. ولهذا فإن المفسّر من الكلام يأخذ عادة شكل الكتابة، التي لا تحتاج إلى حضور الكاتب، على خلاف الكلام الذي يتضمن الحوار مع المتكلم. وقد يجيء «كدر الكتابة» من نزوع الكاتب إلى الفصاحة والتماس المجاز والحيل البلاغية واعتبار الكتابة، لاحقاً، مرتبة تفوق مرتبة الكلام، أو مرتبة قهرية، تضع أمراً فوق آخر، في حين أنه لا وجود لطبيعة «أصلية»، لأن كل ظاهرة مسكونة بغيرها. وعن غياب الطبيعة الأصلية صدر مفهوم «الآخر»، الذي يحتل موقعاً متميزاً لدى دريدا، إذ في كل «أنا» آخر مثلما أن في كل «آخر» أنا مغايرة.

ارتكن دريدا، وهو يستولد مفهوم «الآخر»، إلى تعاليم فرويد، حيث في الوعي لاوعي يفعل فيه، مثلما أن في اللاوعي وعياً يكتبه ويقيد حركته. بل إن دريدا اعتمد

على تأويل فرويد للدين اليهودي، حيث أخبر أن النبي موسى المصري من أتباع «أخناتون»، وأنه انضم إلى اليهود المضطهدين وقادهم خارج مصر، من أجل أن ينشر ديانة مصرية لم تحظ بالنجاح في بلدها. وبهذا المعنى يكون نبي اليهود مصرياً ويهودياً في آن، ويكون في اليهود شيء من مصر وفي مصر شيء من اليهودية. هكذا تفقد أسطورة «شعب الله المختار»معناها، فهي تدّعي صفاءً ونقاءً غريبين عنها. وما اليهودية إلا «الآثار» التي قادت إلى اليهودية، كما أن أي نص هو آثار نصوص أخرى، صاغته دون أن يدري. والواضح في هذا كله ثلاثة عناصر: مقولة الآخر التي تحايث كل «أنا» مفترضة، نابذة النقاء الخالص، ومقولة الأصل، التي تلغي معنى الأصل، وهي تحيل من أثر على آخر، ومقولة الحقيقة التي تتداعى كلياً، لأن القول بالحقيقة قولٌ بأصلٍ لا وجود له.

ومع أن دريدا فرنسي، فإن نظرية التفكيك لم تظفر بالنجاح والشهرة إلا في جامعات الولايات المتحدة. وهذا النجاح ترك أصداءه على نظريات أخرى، كالماركسية على سبيل المثال، وآية ذلك كتاب «الماركسية والتفكيك» لميشيل رايان–١٩٨٢– دون أن يعني هذا أن الماركسيين جميعهم قبلوا بأفكار دريدا، وآية ذلك ردود الماركسيين الإنجليز والفرنسيين على كتابه «أطياف ماركس»، الذي بدا لهم «ماركسية بلا مادية»، أي ميتافيزيقيا من نوع جديد. أما سبب ازدهار الفيلسوف الفرنسي في أمريكا فيعود إلى الموقع الذي تحتله الرومانسية عند كثير من النقاد، المشغولين «بالقبض على الزمن»، والمتأسين على استحالة استعادة ما كان. وأشهر هؤلاء بول دي مان الذي وضع كتابين «تفكيكيين»، هما «العمى والبصيرة»ـ١٩٧١ـ و«أمثولة القراءة»ـ ١٩٧٩ ـ رأى فيهما أن النقد مزيج من العمى والبصيرة، وأن الناقد يقصد إلى قول ويصل إلى غيره. وعلى هذا فإن البصيرة الملتبسة بالعمى تنزلق من نوع من أنواع الوحدة إلى الآخر، لأن الوحدة التي يكشفها النقاد قائمة في تفسير النص لا في النص ذاته. ويطرح دي مان أسئلة حول التمييز بين «الفلسفة» و «الأدب» وبين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي... وهذا ما قاده إلى الاهتمام الخاص بـ«المجاز» الذي يتيح للكاتب أن يقول شيئاً آخر، ذلك أن المجاز يتخلل اللغة منتجاً قوة تزعزع المنطق،

وتنفي امكانية الاستخدام المباشر للغة. ويعني هذا أن آثار البلاغة واللغة هي التي تمنع تمثيل الواقع بشكل مباشر، وتضع مكانه واقعاً آخر شاءته اللغة البلاغية، مستبدلة بالمعنى الواقعي معنى مجازياً، يقبل بأكثر من تفسير. وإلى جانب دي مان، وفي حقل آخر، هناك هايدن وايت، الذي حلل في كتابه «مجازات الخطاب»ـ ١٩٧٨ ـ كتابات المؤرخين الشهيرين، مبيناً أن هؤلاء يؤمنون بموضوعية ما يقولون به، في حين أن كتاباتهم تقول بشيء آخر، يفلت من مقاصد المؤرخ ورغباته، فلا يوجد دائماً تطابق بين البحث المعرفي في حقل محدد واللغة التي تعبر عن هذا البحث. وقد استخدم هارولد بلوم المجاز في النقد الأدبي، بعد أن أضاف إليه علم النفس الفرويدي و«الصوفية القبلانية»، مدللاً على أن الشعراء، منذ ميلتون، كانوا عرضة لخوف شديد، لأنهم كانوا يظنوا أن كبار الشعراء، الذين سبقوهم، لم يتركوا لهم شيئاً كثيراً ليقولوه. وحاول في كتابه «خارطة القراءة الضالة»ـ ١٩٧٥ ـ الكشف عن الطريقة التي تعامل بها شعراء «ما بعد عصر التنوير» مع الشعراء الفحول الذين سبقوهم. ولهذا تبدو قصيدة شيلي «أنشودة إلى الريح الغريبة» في عراك مع قصيدة وردزورث «الخلود». أما جفري هارتمان، الذي كان مرتبطاً بالنقد الجديد، فاستقبل التفكيكية برضا شديد، وهو ما برهن عنه في كتابيه «وراء الشكلانية»ـ ١٩٧٠ ـ و«قدر القراءة»ـ ١٩٨٠ . وهو يقترب من بول دي مان في تعامله مع مفهوم القراءة النقدية، التي لا تهدف، كما يعتقد، إلى إنتاج معنى متسق، بل عليها أن تكشف عن «التناقضات والالتباسات»، كي يغدو الخطاب الأدبي قابلاً للتفسير في عملية لا تنقصها المفارقة، تؤكد أن تفسيره يظل ناقصاً باستمرار. ومع أنه يتمرد على تقاليد «أرنولد»، فإنه لا ينخرط كلياً في المنهج التفكيكي، ويظل حذراً، يقبل بشيء ويرفضه شيئاً آخر.

إضافة إلى الأسماء السابقة، فإن هناك اتجاهاً ما بعد بنيوي يعتقد أن العالم لا يختزل إلى جملة من النصوص، ذلك أن في النصوص تعبيراً عن علاقات القوة والسلطة. وهذه الفكرة تجد جذورها عند الفيلسوف الألماني نيتشة، وإن كان ميشيل فوكو أعطاها تنظيراً متماسكاً، منذ أن وضع كتابه عن «تاريخ الجنون»ـ ١٩٦٠ ـيث أظهر ان البشر في المجتمع لا يستطيعون الكلام والتفكير بمعزل عن الأرشيف المختزن وغير المنطوق من

قواعد النهي والإملاء. وأظهر فوكو في سلسلة من الكتب منها «نظام الأشياء»ـ ١٩٦٦ ـ أن التشابه لعب دوراً في أدب عصر النهضة الأوروبية، إذ إن كل شيء كان يردد صدى شيء آخر، وأن المعرفة مقيدة أبداً إلى «الأرشيف» الذي هو، بمعنى ما، اللاشعور، الذي لا يمكن التعرّف عليه. وبسبب فكرة التشابه، التي تردّ من أرشيف إلى آخر، أنكر فوكو إمكان امتلاك معرفة موضوعية، وأعلن أن الكتابة التاريخية خاضعة إلى المجاز، وهو ما أكده جيفري ميلمان في كتابه «الثورة والتكرار»ـ ١٩٧٩ ـ.

يحيل الحديث عن فوكو، عادة، على الناقد الفلسطيني الراحل إدوارد سعيد، الذي استفاد من مفاهيم فوكوفي كتابه الشهير «الاستشراق»، حيث بيّن علاقة النص بالقوة، رافضاً فكرة البنيويين عن النص المكتفي بذاته. وواقع الأمر أن سعيد لم يكن تلميذاً لفوكو أوغيره، وذلك لسببين على الأقل: إن إدوارد سعيد من النقاد الكبار القلائل الذين يتمتعون بمعرفة موسوعية ولا يحجبون مراجعهم الفكرية الكبرى، وهذه المراجع، عند سعيد، تستدعي أسماء كثيرة: فقد أخذ عن الإيطالي فيكو فكرة النص الدنيوي، حيث على الإنسان أن يدرس ما هو متاح له تاركاً ما لا يعرف إلى إرادة متعالية، واستفاد من الإيطالي الآخر غرامشي فكرة التمييز بين المثقف التقليدي، الغارق في اختصاص فقير، والمثقف العضوي الذي ينفتح على قضايا البشر العادلة في حياتهم اليومية المتعددةالأبعاد وهو المثقف الذي سيدعوه سعيد بـ«المثقف الهادي»، الذي يرفض انغلاق الاختصاص ويظل على تخوم معارف متنوعة. وتأمل عميقاً فكرة المنفى عند أدورنو، التي تحيل على منفى خارجي مرجعه المكان وآخر داخلي، لأن في الإبداع شكلاً من المنفى يقصي المبدع عند الآخرين كي يعيدهم إليه، وتأثر أيضاً بالألماني «أورباخ»، الذي عاش في تركيا خلال الفترة النازية متأملاً، انطلاقاً منه، فكرة الوطن والإنسانية وحوار الثقافات، وقرأ ريموند وليامز وكتابه «المدينة والريف» بشكل خاص، الذي سيضيف إليه من وجهة نظر أكثر اتساعاً، كتاب فرانتز فانون «المعذبون في الأرض»، الذي يطرح سؤال الشمال والجنوب وسؤال السيطرة الاستعمارية والمقاومة. . . لا غرابة أن يرفض سعيد، وهو المثقف المتعدد والمنفتح على تعددية الحياة والثقافة، ما هو أحادي في ما بعد البنيوية، وأن يرفض أكثر نزعة «الاستسلام» المتضمنة

في كتابات فوكو، ذلك أن سعيد، ومنذ كتاب «الاستشراق»، قال بأمرين: كل خطاب مؤسس على القوة ويستثير المقاومة، وأن الخطابات متحولة ومتغيّرة، فهي سبب ونتيجة على السواء، وهي علاقات في سياق، تفعل فيه ويؤثر فيها أيضاً. ولعل علاقات القوة والمقاومة، كما مفهوم المثقف الهاوي، هي التي أملت على سعيد أن يتحرر من الشكلاني والشكلانية، وأن يقول بعلاقة النص بالواقع، وان يشجب الغلو في «محدودية التفسير»، وأن يرفض إدعاء «غياب الحقيقة». وعلى هذا فإن الناقدلا يعيد انتاج «أرشيف» أعاد بدوره إنتاج «أرشيف» سبق، إنما يكتب دائماً في «أرشيف الحاضر»، الذي يستطيع اتهام واقلاق واستنكار «الأرشيف» السابق، وهو ما فعله في كتاب «الاستشراق»، الذي خلق «أرشيفاً» جديداً وهو ينزع الشرعية عن كتابات استعمارية، وأعاد تأكيده في كتابه «الثقافة والإمبريالية»، متأملاً، بشكل لامع، علاقات القوة والمقاومة في نصوص أدبية وفنية متعددة ومختلفة. وفي الحالات جميعها أنجز سعيد أمرين أساسيين: اسس النقد الدنيوي، الذي يفتح النصوص المختلفة على بعضها، كاسراً الاختصاص الضيق ومندداً به، ويفتح النصوص المتحاورة على قضايا المجتمع، ملغياً المسافة بين الناقد الأدبي و«المثقف العضوي». واعتماداً على التأسيس الأول أسس النقد الثقافي، الذي يرد النص الأدبي إلى نص ثقافي أوسع منه، ويرى في النصين إلى علاقات القوة والمقاومة. وواقع الأمر أن في منظور سعيد، الذي لم يكف عن التطور، ما يهدم النقد الأدبي الأكاديمي، بصيغته التقليدية، ويدعو إلى نقد مرجعه الافق الإنساني الشامل، الذي يحتضن أفضل القيم الثقافية التي أنتجتها البشرية جمعاء. ولعل هذا المنظور هو الذي وضع في كتاباته موضوع الاعتراف الثقافي المتبادل، الذي يشكل النقد ما بعد-الكولونيالي مدخلاً له، وموضوعاً آخر مكملاً له هو: التعددية الثقافية الإنسانية.

من المدارس النقدية التي شهدت تطوراً ملحوظاً في النصف الثاني من القرن العشرين مدرسة «علم جمال الاستقبال»، أو«علم جمال التلقي»، التي تعنى بعلاقة النص بالقارئ و الآثار المتبادلة بينهما. ينطوي هذا المنظور على أبعاد ثلاثة: إعادة الاعتبار إلى القارئ، الذي يتعيّن كعلاقة داخلية في إنتاج المعنى الأدبي، لا مجرد كيان

سلبي يقبل، محايداً، المعنى الذي يصل إليه. و بداهة، فإن في هذه الصيغة ما يستدعي، نظرياً، ديالكتيك الانتاج و الاستهلاك، حيث لدى المستهلك ما يؤثر فيه على الإنتاج و يبدل من علاقاته. أما البعد الثاني فيرتبط، ربما، بمقولة فلسفية لا تؤمن كثيرا بمقولة « الحقيقة الأخيرة» طالما أن هذه الحقيقة تتوزع على أكثر من ظرف، أو طالما أن النص الأدبي يقبل بتأويلات متعددة. ربما تكون تأويلات النص، في تعدديّتها الشكلانية أو الواقعية، مساوية لأشكال القارئ المحتمل، الذي يأخذ صورا متعددة : القارئ المضمر، القارئ الجاهز، القارئ النموذجي، القارئ المتوقع .... في الحالات جميعا يكون النص الأدبي، في التحديد الأخير، مرتبطاً بإمكانيات تأويلية متنوعة. و البعد الثالث هو الذي يحيل على المقولات الجمالية النصية، التي تستثير في القارئ إجابة معينة، ذلك أن في النص ما يتفق مع توقعات القارئ أحياناً، و ما يخالف هذه التوقعات و يصدمها في أحيان أخرى.

تتكئ النظريات المتجهة إلى القارئ على فكرة أساسية تقول: لا وجود لعمل أدبي إلا في قراءته، ذلك أن العمل لا ينتج معناه مستقلاً وأن فيه فراغات لا يملؤها إلا القارئ، وهو ما يذهب إليه الألماني ولفجانج إيزر، احد وجوه مدرسة كونتنس القائلة بـ «علم جمال الاستقبال». وعلى مسافة قريبة من هذا المنظور يقف الايطالي امبرتو ايكو في كتابه «دور القارئ»ـ١٩٧٩ ـ الذي يميز بين النصوص المفتوحة، التي تعطي القارئ حرية في القول، و النصوص المغلقة والتي تعطي القارئ كل ما يحتاج إليه، حال الروايات البوليسية والكتابات الهزلية. وربما يكون الألماني هانز روبرت ياوس في كتابه «من أجل علم الجمال للاستقبال» ـ المترجم إلى الانجليزية عام ١٩٨٢ـ صاحب المساهمة الأبرز والأكثر عمقاً في هذا المجال، فقد درس الأثر المتبادل بين القارئ والنص اعتمادا على مصطلح «أفق التوقعات»، أي المقاييس التي يستخدمها القارئ في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور. والعمل الأدبي في هذا التصورّ، ليس أبدي المعنى، بل إن معناه يتغيّر بتغيّر التحولات الثقافية في المجتمعات المتحولة، كما لو كان تجدّد الأعمال الأدبية، هو تجدد قراءتها. هذه القراءة هي التي تنتج علاقة الأثر الأدبي بالتاريخ، الأمر الذي يعني أن عملا أدبيا لا يسمح بتجدّد

تأويله لا مكان له في التاريخ الأدبي.

وعلى الرغم من صعود «علم جمال الاستقبال» في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، فان القول بدور مركزي للقارئ يعود إلى الفينومينولوجيا (فلسفة الظواهر)، ذلك أن مؤسسها هوسرل يرى أن الموضوع الحقيقي للبحث الفلسفي هو محتويات الوعي الإنساني لا موضوعات العالم الخارجي. وعلى هذا فإن قراءة عمل أدبي فعل يتيح للقارئ أن ينفذ إلى وعي المؤلف. وهذا المنهج الذي طبقه جورج بوليه في كتابه الكبير «دراسات حول الزمن الإنساني» ـ ١٩٥٢ ـ حيث درس الشعر والرواية والفلسفة، سائلاً وعي غيره وسائلا وعيه الذاتي لاحقا، وهو أيضا الوعي الذي قال به جان ستاروبنسكي وغيره مما دعى بـ«مدرسة جنيف النقدية»، التي تعنى بتجربة المؤلف واستنطاق هذه التجربة.

وإلى جانب نقاد مدرسة جنيف ومدرسة كونستنس، عمل الناقد الأمريكي ستانلي فيش على توليد نقد يتعامل مع القارئ، اعتماداً على ما دعاه بـ«أسلوبيات العاطفة»، وهو في منهجه قريب من الألماني إيزر لأنه يركز على العمليات التي يكيف بها القراء توقعاتهم أثناء متابعتهم للنص، الذي يخلق لديهم توتراً وهم يتابعون تطوره. ولقد أيد جوناثان كوللر تأملات فيش وإن قد أخذ عليه أمرين: اولهما عجزه عن تقديم نظرية في أعراف القراءة، وزعمه بأن القارئ يتعامل مع النص بشكل متعاقب. وفي الواقع فإن فيش، كما يقول، حاول تنظير ممارسته الذاتية في القراءة، منتهياً إلى ما سماه بـ «المجوعات المفسرة» التي هي مجموعة فرضيات ذاتية. أما الأمريكي الآخر ميشيل ريفايتر فقد طور في كتابه «سميولوجيا الشعر» ـ ١٩٧٨ ـ واصلا إلى فرضية القراء الأكفاء الذين يتجاوزون المعنى السطحي وينفذون إلى جوهر المعنى.

اشتق الأمريكيان نورمان هولاند وديفيد بلايخ من علم النفس نظرية في القراءة، مؤداها أن القارئ يتعامل مع النص بـ«هوية أولية» مستمدة من زمن الطفل، تجعله يرى النص مستبعداً ما لا يرضيه كما لو كان في النص ما يحمل إلى قارئه هدوءا وراحة. والعودة إلى زمن الطفولة مقولة أساسية في علم النفس الفرويدي، أنتجت بالاعتماد عليها «مارت روبرت» كتابها الشخصي «أصول الرواية و رواية الأصول» حيث الكاتبة

الروائية تحرّرٌ من عصاب طفالي، يمنع عن الروائي رغبة «قتل الأب» و فسرت بهذا الاستنتاج أعمال كافكا و ديستويفسكي و رواية « دوفو» الشهيرة «روبنسون كروزو».
وبمناسبة الحديث عن العلاقة بين النقد الأدبي وعلم النفس، فقد اعتمد عليه «نقاد كثيرون» أشهرهم جان بول سارتر، الذي فهم فرويد على طريقته، مضيفاً إليه فلسفة الظواهر وأشياء من المادية التاريخية، كما فعل في دراسته عن بودلير و جان جونيه وفي دراسته الشاسعة عن فلوبير التي أعطاها عنوان «أبله العائلة».

مهما يكن من أمر فقد انفتح القرن العشرون على اجتهادات نقدية متعددة، تساوي الفلسفات المتعددة التي ظهرت فيه. وربما يكون هذا التعالق بين الفلسفة والنقد الأدبي هو في أساس صعوبة إعطاء قوال جامع مانع في النقد الأدبي. فلا يمكن الحديث عن علم النفس بصيغة المفرد، ولا وجود لماركسية واحدة، و الذين تعاملوا مع فلسفات الظواهر وعوها بأشكال مختلفة. وهذا التنوع هو الذي جعل الشكلانية الروسية، على سبيل المثال، قائمة، بأشكال متكافئة، في أعمال باختين و تودوروف وميشيل ريفاتير، . . . ، فلا وجود لتنظير نقدي بمعزل عن تجربة الذات الناقدة.

٢. النقد الأدبي العربي و عصر التنوير:

لا تنفصل ولادة النقد الأدبي الحديث عن ما يدعى بـ «عصر النهضة» أو«عصر التنوير»، الذي بدأت أفكاره في التبلور نهاية القرن التاسع عشر وبداية القران العشرين. تأسس هذا العصر على جهود مثقفين درسوا، غالبا، في الغرب، و في فرنسا خاصة، أو أتيح لهم الإطلاع على الثقافة الغربية، بفضل تعلمهم بعض اللغات الأوربية. ولأنهم كانوا ينقلون ثقافة غريبة عنهم إلى مجتمعات عربية ذات ثقافة تقليدية، حملت نصوصهم، منذ البداية، سمتين أساسيتين: الوضوح المجزوء الصادر عن ثقافة غريبة لم يتملكوها جيداً، والمزج بين شرح النقد الأدبي والأفكار التنويرية. ولهذا تضمنت نصوص النقد الأدبي الوليد نصين متلازمين، يشرح أحدهما معنى النقد الأدبي، ويدعو ثانيهما إلى الحداثة الاجتماعية، أوإلى أفكار الثورة الفرنسية تحديداً.

١. حداثة الفكر وحداثة النقد:

يمثل الفلسطيني روحي الخالدي (١٨٦٤ ـ ١٩١٣) نموذج المثقف التنويري الذي لم يفصل بين النقد الحديث والحداثة الاجتماعية. فقد نشر في القاهرة عام ١٩٠٤ كتاباً عنونه: «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج و العرب و«فيكتور هوكو»، دون أن يضع عليه اسمه مكتفياً بلقب «المقدسي» نسبة إلى القدس التي ولد فيها. لم يظهر اسمه إلا مع طبعة الكتاب الثانية عام ١٩١٢، بعد رحيل السلطان المستبد عبد الحميد. حجب المؤلف اسمه في طبعة الكتاب الأولى لأنه حوّل حديثه عن الأدب إلى مناسبة يشرح فيها أفكارا جديدة لا تلائم الحكم العثماني المستبد. كان الخالدي قد عمل قنصلا للسلطة العثمانية في بوردو عام ١٨٩٨ . وتزوج بامرأة فرنسية وحضر بعض الدروس في جامعة السوربون. و لهذا ربط بين مفهوم النقد الأدبي و الحرية، و فسر نهضة الآداب الفرنسية بالتحولات التي جاءت بها الثورة الفرنسية، مثلما شرح دور الاستبداد في جمود الآداب العربية. إلى جانب فكرة الحرية، أكد الناقد الفلسطيني فكرة أخرى مشتقة منها هي: حوار الثقافات الإنسانية، التي تسمح لطرف أن يتعلم من طرف آخر أكثر تقدما منه. وكي لا يتهمه التقليديون بالدعوة إلى أفكار غريبة، رجع إلى تاريخ العلاقات بين الشرق والغرب وبرهن أن المسيحيين الغربيين اقتبسوا، في فترة الحروب الصليبية، بعض المعارف العربية الإسلامية، في الأدب وخارجه. دلّل على ذلك في عنوانين متتابعين أولهما: «ما اقتبسه الإفرنج من قواعد الشعر العربي»، مشيراً إلى «علم القوافي»، وهو ظاهرة عربية، الذي دخل إلى «الشعر الفرنسي» بعد القرن الثالث عشر. والعنوان الثاني هو «اقتباس الإفرنج أقاصيصهم عن العرب»، الذي عقد فيه مقارنة بين «أغاني رولان» و«قصة عنترة»، وبرهن أن بين هذين العملين عناصر أدبية مشتركة. بل إن الخالدي، وقد أخذه حماس المقارنة، وازن بين تطور الشعر العربي والشعر الفرنسي، و أكثر من المقارنة بين فيكتور هوجو والشاعر العربي القديم «أبو علاء المعري». و مع أنه بذل جهداً في تأمل شاعرين مختلفين، الأمر الذي جعله رائدا من رواد الأدب المقارن في العالم العربي، فإنه أراد أولاً الدفاع عن «وحدة الثقافة الإنسانية»، التي تتيح له أن يواجه الأدب العربي الجامد بأدب فرنسي متطور ومتعدد

الأنواع. وهذا ما قاده إلى المقارنة بين المقامات «القديمة، التي كتبها «الهمذاني» و«الحريري» ومسرحيات موليير. يستدعي الحديث عن الخالدي التوقف أمام سليمان البستاني(١٨٥٦ ـ ١٩٢٥) الذي نشر في مصر عام ١٩٠٤ ترجمته المجيدة لإلياذة هوميرس، وصدرها بمقدمة طويلة تقع في مائتي صفحة محتشدة بكل ما يعبر عن نزاهة المترجم واتساع معارفه. بدأ البستاني ترجمته عام ١٨٨٧ وفرغ منه عام ١٩٠٢ واستخدم من أجل إنجازها اللغة الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية واليونانية والتركية والفارسية ولغات غيرها. قارن المترجم في مقدمته الطويلة بين الأدب العربي القديم وإلياذة هوميرس وآداب قديمة أخرى وخلص إلى نتائج خاصة، مؤكداً على الشعر قبل غيره. رأى أن العرب قسموا الشعر إلى أبواب منها الغزل والمديح والهجاء والرثاء، ومثل ذلك موجود في شعر جميع الأمم، ولكن الإفرنج يحصرون أبواب الشعر جميعا في بابين: الشعر القصصي الملحمي (إبك) والشعر الموسيقي (ليريك)، حيث الشعر الأول يعبر عن أحوال العالم بمظاهره البارزة، بينما يعبر الثاني عن أحوال النفس الإنسانية، ورأى أيضا أن الإفرنجُ يلحقون بالبابين الكبيرين قسماً ثالثاً يسمونه «دراما»، و يستحسن البستاني تسميته بالشعر التمثيلي. كما ناقش أيضا إدعاء الإفرنج أن العرب لم يعرفوا سوى الشعر الموسيقي، و يذهب إلى أنهم عرفوا النوع الآخر أيضاً، و يستدل على ذلك بقصة «حرب البسوس»، ولا يستبعد أنها كانت في الأصل ملحمة فقدت بعض أجزائها وتفرق ما تبقى. ثم يعود فيستبعد أن يكون العرب قد نظموا في جاهليتهم ملحمة مثل الإلياذة، بسبب ديانتهم التي تميل إلى التوحيد. ويعطي الرجوع إلى العناوين الفرعية، التي تتضمنها المقدمة، صورة عن المواضيع التي شغلت هذ المترجم الموسوعي، مثل «إغفال العرب نقل الإلياذة إلى لغتهم، الحروف التي لا مقابل لها في العربية، طريقة ابن خلدون، الألف المعربة من اليونانية، القوافي والأوزان اليونانية والإفرنجية، القوافي في لغة العرب، مقابلة بين لغة قريش المضرية ولغة الإلياذة اليونانية، ملاحم الأعاجم، ملاحم العرب، . . . ». وعلى الرغم من خصب المواضيع التي عالجها البستاني، فإن المستوى المضمر في خطابه، وقصده لا يختلف عن قصد الخالدي، تمثل في أمرين هما: إنسانية الأدب، التي تتجاوز الحدود القومية

والدينية، واكتشاف الذات العربية، التي تخلّفت عن العالم الحديث الذي تعيش فيه. ولعل هذا التخلّف هو الذي جعل هذا «الأدب المقارن» يراوح بين النظريات العامة جداً و الملاحظات الجزئية.

بعد ثلاث سنوات من ظهور كتاب الخالدي وترجمة البستاني، ظهر في القاهرة أيضاً الجزء الأول من كتاب «منهل الورّاد في علم الانتقاد» ـ ١٩٠٧ الذي يعتبر بدوره علامة بارزة في ولادة النقد العربي الحديث. ومؤلفه قسطاكي الحمصي (١٨٥٨ ـ ١٩٤١) سوري من مدينة حمص، زار فرنسا و درس فيها الفلسفة فترة، و ذهب إلى إيطاليا و تعلم لغتها، واهتم مبكراً بقضايا الأدب العربي القديم والحديث. وضع الحمصي في كتابه نصين متداخلين أحدهما عن الأسباب والتي أنتجت النهضة الأوربية، وأهمها العلم وثانيهما عن تخلّف، أوعدم وجود، النقد الأدبي العربي، بسبب سيطرة القضايا الدينية على غيرها. يتميز النقد عند المؤلف، الذي له أصول من مدينة حلب، بأمرين: فهو يرى أن النقد علم غربي بامتياز، جاءت به النهضة الأوربية، التي حررت الإنسان من تقديس الكتب القديمة، وهو ثانيا: أسمى العلوم ومرجع المعارف المختلفة، أدبية كانت أو سياسية أو اقتصادية. إن هذا التصور الفضفاض الذي لا ينقصه الغموض هو الذي يجعل النقد عنده مساوياً للعلم والتقدم والعلمانية معاً. لذا حاول في مقدمة الكتاب، وتقع في خمسين صفحة تقريبا، أن يستعرض: تاريخ النقد العربي، تاريخ النقد عند سائر الأمم، النقد في القرون المتوسطة، النقد في القرون الحديثة. «وقام الفصل الرابع من الجزء الأول من الكتاب، وعنوانه «رتب الشعر و طبقاته» بتقسيم موضوعات الشعر إلى اثني عشر باباً هي: «الحماسة، الحكم، العتاب، الزهريات (وصف الطبيعة)، الغزل، الرثاء، المدح والشكران، الهجو، الوصف، القصص، التمثيل، التخييل». « ومع أن هذا التصنيف يهدف إلى الدقة، فإن الطرقة التي يشرح بها الحمصي أنواع الشعر تشكو من الاضطراب، فالباب التاسع، وموضوعه «الوصف» واسع إلى درجة تمنع ضبط موضوعه، لأنه يتضمن «الوقائع الحربية، والمواكب الملكية والشوارع الكبيرة، والرياش الثمينة وسائر آلات الزينة والنعيم، مع أدق ما يقع تحت الأبصار، إلى أعظم ما تتصوره

الأفكار من الاختراعات والآلات العجيبة التي تظهر كل يوم في أوربا وأميركا . . .».
إن موضوع الوصف، بهذا المعنى، هو كل «ما تقع عليه العين» الأمر الذي يجعل الحمصي ينسب إليه «الدراما» و«الكوميديا» و«التراجيديا». ولهذا يصبح الشعر القصصي، كما الشعر التمثيلي، جزءا من «الشعر الوصفي»، بل إن أبواب الشعر الأخرى تصبح صورا عنه وامتداداً له. أراد المؤلف أن يعطي شرحاً نظرياً دقيقاً لموضوع لم يستوعبه، وهذا واضح في لغته القلقة، التي تشرح مواضيع حديثة بلغة قديمة، تعبر عن «وعي انتقالي» لا يريد أن يكون تقليدياً ولا يستطيع أن يكون حديثاً.

فتح المصري أحمد ضيف (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) باب النقد المنهجي لأول مرة في الأدب العربي الحديث، في كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» الصادر عام ١٩٢١ . وكلمة بلاغة تعني عنده النظم و النثر النصيين، وقد أخذ بها بدلا عن كلمة «الأدب» التي لها أكثر من معنى عند العرب، فهي تطلق على الأخلاق الكريمة، كما تطلق على مجموع العلوم و المعارف التي يتحلى بها المرء. تساوي البلاغة عند ضيف، الذي أنهى دراسته العليا في جامعة باريس، الفن، من حيث هو قيمة في ذاته لا تحتكم إلى المعايير الأخلاقي. قارن مثل النقاد الذين سبقوه، بين الأدب العربي و الأدب الآداب الأوربية، وإن كان قد حصر اهتمامه، بشكل أساسي، بالأدب العربي. ولأنه رفض تقليد القدماء فقد طالب بـ «فهم جديد للبلاغة في هذا العصر»، الذي فيه «ميل إلى الجديد في كل شيء»، كما أنه رأى أن الشعر العربي لم يتطور تطوراً حقيقياً، وأن الفروق فيه هي فروق أسلوب ومحسنات لغوية. ذلك «أن القديم والحديث من نوع واحد خصوصاً أن الأدباء والنقاد حددوا الموضوعات وقسموها تقسيماً نهائياً ووضعوا القواعد لمن يأتي بعدهم، وقد حصروا أنواع الفكر والخيال فيما فكر و تخيّل القدماء».
ولهذا أخذ على سليمان البستاني قوله أن كل أنواع الشعر التي عند الأمم الأخرى وجد ما يماثلها عند العرب، و يصف هذا القول بالمبالغة. جاء ضيف، توسلاً للدقة، بمصطلحين جديدين هما: «البلاغة الوجدانية» التي تعني عند سابقيه «lyrical literature»، كما يبينه في الهامش، و«البلاغة الاجتماعية» ويدخل فيها أشعار الحكمة، كحكم المتنبي وأبي علاء المعري. غير أن ضيف لا يلبث أن يؤكد أن اللغة

العربية تكاد تكون خالية من هذا النوع «لأن العواطف هي أصل الشعر العربي»، ولأن (تحليل) نفس من النفوس الإنسانية لا يكون ولا يمكن أن يكون إلا في القصص الطويلة التامة، والشعر العربي لا يعرف القصص الطوال». وهو يفضل «الأدب الاجتماعي» أي القصصي على غيره، ويستشهد بشعر «هوميروس» وبـ«القصص التمثيلية لكورني وراسين وموليير. وربما يكون ضيف قد ابتكر مصطلح «البلاغة الوجدانية» و«البلاغة الاجتماعية» رداً على الثقافة المسيطرة آنذاك في المجتمع المصري، والتي كانت تنظر إلى القصة والرواية والمسرحية بشيء من الاستصغار، مؤمنة أن «الأدب الحقيقي» هو معرفة الأدب القديم ومحاكاته. استأنف هذا الباحث المجدّد، الذي نشر عام ١٩٢٤ كتاب «بلاغة العرب في الأندلس»، هواجس سابقيه عن «البحث عن الذات القومية»، مؤكداً أن الدعوة إلى تحديث الأدب دعوة إلى تحديث المجتمع المصري.

أما التطوّر الأكثر جرأة وتجديداً في حقل الدراسات الأدبية فجاء به طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) في كتابه الشهير: «الشعر الجاهلي»ـ ١٩٢٦ ـ الذي أثار نقمة القوى الدينية، فحذف منه مؤلفه فصلاً وأضاف إليه بعض الفصول، ونشره عام ١٩٢٧ تحت عنوان «في الأدب الجاهلي». فهذا الأزهري الضرير، الذي قرأ ابن خلدون ودرس في فرنسا، جعل من قضية «الشعر المنحول» في الأدب الجاهلي مدخلاً إلى الدفاع عن حرية الفكر والبحث العلمي. أسس حسين أطروحته على اتهام «علوم السابقين» بالكذب، فهي علوم زائفة فرضتها أغراض سياسية ودينية، وطالب بأن يكون «تاريخ الأدب» علماً موضوعياً حديثاً، له قواعد علم الكيمياء والبيولوجيا. بدأ من مبدأ الشك، الذي تعلمه من ديكارت، وانتهى إلى ضرورة «بحث تاريخي» نزيه، مبرّأ من الأهواء الدينية والقومية. ولهذا يبدأ كتابه بفصل عنوانه: «مقاييس التاريخ الأدبي»، كي يصل إلى فصل عنوانه: «متى يوجد تاريخ الآداب العربية»، متوقفاً امام: «الدين ونحل الشعر» و«القصص ونحل الشعر» و«السياسة ونحل الشعر». ومع أن حسين وحّد بين العلم والفن في دراسة التاريخ الأدبي، متناسياً القواعد العلمية الصارمة التي يقول بها، فإن ثباته الفكري الأكيد تجلى في رفض المنهج القديم، الذي هو، كما يقول، «بريء من العمق»، سطحي، قائم على الكذب والتضليل من جهة، وعلى الغفلة

والانخداع من جهة أخرى. فهذا العلم الزائف يوهم صاحبه أنه قد أحاط بالأدب والأدباء مع أنه لم يحط من الأدب والأدباء بشيء، إنما عرف جملاً وصيغاً وحفظ ألفاظاً وأسماءً. وآية ذلك أن هذا العلم الجديد الرسمي الذي «يسمّونه تاريخ الآداب العربية لم يكشف للناس عن شيء جديد في أمر هؤلاء الشعراء الجاهليين أوالإسلاميين أوالعباسيين، وإنما ظل هؤلاء الشعراء كما كانوا. أستغفر الله !بل خفيت شخصياتهم واضمحلت بعض الاضمحلال». يعود حسين في الجزء الثاني من كتابه إلى دراسة الشعراء الجاهليين، مثل امرؤ القيس وغيره، كي يبرهن أن هؤلاء الشعراء لا وجود لهم، أوأن وجودهم مجرد احتمال، معتمداً على التاريخ والأسطورة والأدب المقارن والألسنية المقارنة.

٣. الجديد في مواجهة القديم:

تمحور النقد الأدبي الوليد حول موضوع الشعر، وذلك لسببين: فهو أولاً «ديوان العرب»، أي الجنس الأدبي المتوارث المسيطر على غيره، وهو ثانياً حقل ملائم لنقد المواقف المحافظة، بالمعنى الواسع، أو للهجوم عليها. وربما يكون فرح أنطون (١٨٦١ ـ ١٩٢٢)، اللبناني الذي عاش في الولايات المتحدة فترة واستقر في مصر، هو الوحيد من بين الأسماء اللامعة الذي تعرض، سريعاً، لموضوع النقد الروائي في الربع الأول من القرن العشرين. ففي مقالة له بعنوان «إنشاء الرواية العربية» عيّن أنطون الكتابة الروائية بخمس صفات: «قوة الاختراع، قوة الحركة، ووحدة السياق مع تنوع الموضوع، وقوة السيكولوجيا والسوسيولوجيا، وعاطفة الجمال». دعا في موقفه الرومانسي إلى فهم الحياة والتعبير عنها تعبيراً جميلاً حياً، وذلك بأسلوب حديث يختلف عن الأساليب القديمة.

جاء المنظور الرومانسي للأدب، الذي أخذ به أنطون وغيره، انعكاساً لحالة الإحتجاج والقلق التي ميزت العقد الأول من القرن العشرين، التي كانت إعلاناً عن دخول العالم العربي، فكراً وشعوراً، في العصر الحديث. ففي سنة ١٩٠٨ أعلن

الدستور العثماني الجديد، الذي وعد بالحريات، وهي نفس الفترة التي تطورت فيها الحركات السياسية المطالبة بالاستقلال الوطني. وقد عثر هذا التطور على ما يجسده في الأدب الرومانسي، الذي أخذ بالتبلور مع بداية القرن العشرين. ومن أوائل الذين عبروا عن هذا الاتجاه الشاعر خليل مطران (١٨٧١ ـ ١٩٤٩) في مقدمة لديوانه سنة ١٩٠٨، قال فيها بأولوية المعاني على الألفاظ، وأكد أفكاره وطورها حين ترجم «عطيل» لشكسبير نثراً (١٩١٥)، وتوخى فيها، كما قال، : «الأسلوب الوسط، وهو الذي تكون بمقتضاه الألفاظ كلها فصيحة لكن سهلة، وتفكك الجمل تفكيكاً يقرب مدلولاتها من الأفهام بمحاكاته لفنون المحادثات المستجدة. . . ». تميز مطران بأمرين: بدأ بالدعوة إلى أفكاره في وقت مبكر، فكتب سنة ١٩٠٠ في «المجلة المصرية»، التي كان يصدرها، عن علاقة اللغة بموضوعها، وعن ضرورة محاكاة الأنواع الأدبية في الغرب. إضافة إلى هذا رأى أن كل ما لدى الغربيين «حديث» مهما كان زمنه، لأنه في جميع الأحوال «جديد» على الثقافة العربية.

لم يحصل النقد الجديد على شكله الواضح المتميز إلا مع ظهور مدرسة «الديوان»، الممتدة من ١٩١٠-١٩٣٠، التي قامت على أسماء ثلاثة شهيرة، تكتب الشعر وتعمل على التنظير له، هي: عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) وعبدالرحمن شكري (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) وابراهيم عبد القادر المازني (١٩٨٠ـ ١٩٤٩). وتميز هؤلاء بأمور ثلاثة: ولدوا بعد هزيمة الثورة العرابية الوطنية عام ١٨٨٢ أمام جيش السيطرة الاستعمارية الإنجليزية، واهتموا اهتماماً خاصاً بالثقافة الإنجليزية ممثلة بـ: شكسبير وبايرون ووردزورث وشلي وميلتون وتوماس كارليل وغيرهم. أما الأمر الثالث فتمثل بمعرفتهم الواسعة بالتراث العربي القديم، بعامة، وبالتاريخ الشعري وقضاياه بخاصة. ومع أن أفكار هذه المدرسة صاغها أساساً شكري، الشاعر الرومانسي الذي يميل إلى الاعتكاف، فإن زميليه، حين أصدرا كتابهما الشهير «الديوان»، كانا قد افترقا عنه، وحولاه إلى خصم أدبي بين خصوم آخرين. صدر كتاب «الديوان» عام ١٩٢١ في جزأين، وكان من المفترض أن تتلوهما ثمانية أجزاء أخرى لكنها لم تصدر.

تناول الكتاب، في جزأيه، بالنقد العنيف الإسمين الأكثر شهرة آنذاك، وهما

الشاعر أحمد شوقي والناثر مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٨ ـ١٩٢٤)، الذي ظل مقروءاً، بشكل غير عادي في العالم العربي لعدة عقود. أكد المؤلفان أن مذهبهما النقدي «مصري عربي إنساني»: فهو مصري لأن دعاته مصريون، وعربي لأنه ينشر أفكاره باللغة العربية، وهو إنساني لأنه يترجم وجدان الإنسان الحقيقي، بعيداً عن الفروق القومية القاطعة. لكن أهم ما في الكتاب هو إيمان صاحبيه بأنهما يقدمان عملاً جديداً تماماً، وهذا ما عبرا عنه في مقدمة الجزء الأول: «وأوجز ما نصف به عملنا ـ إن أفلحنا فيه- أنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما. وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب مصري عربي انساني، . . . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الجاهلية». ويقول العقاد في الجزء الثاني «ولقد وجب، بل آن أن يفهم الأدب على غير ما يفهمونه، وأن يُنَحَّوا عن مكان لم يخلقوا له ولم يخلق لهم». دعا العقاد وهو ينقد شوقي، إلى أسلوب متحرر من الركاكة والمحسنات اللفظية الفارغة، وإلى مزج محسوب بين العقل والخيال، وإلى منظور فلسفي للعالم يعكس جوهر الأشياء بعيداً عن المواعظ الأخلاقية الساذجة. وهذا ما جعله يكتب: «اعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به». ربط العقاد بين الفكر والوجدان، منطلقاً من معنى الإنسان، أوالجوهر الإنساني بشكل أدق، كأن يكتب: «إن الأدب والفن وجدان، ولكنه وجدان إنسان، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير». إن تعريف الشعر كتعبير عن الشعورهو الذي قاد العقاد إلى مفهوم «الوحدة العضوية» للقصيدة، الذي اتهم على أساسه قصائد شوقي بالتفكك، يقول: «القصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه». أما المازني فقد أخذ على عاتقه البرهنة عن تهافت كتابة المنفلوطي، متوقفاً أمام ثلاث ظواهر سلبية عنده: المبالغة اللغوية التي تقصد التأثير على القارىء لا قول الحقيقة، أوأولوية الصياغة على المعنى،

التي قادت الناثر الشهير إلى الزخرفة اللفظية الشكلانية. إن هذه المبالغة، وهنا النقد الثاني، تقطع العلاقة بين «القصة» والواقع، طالما أن الزخرف اللفظي يكتفي بذاته ولا يتأمل الواقع بشكل منطقي. أما الظاهرة الثالثة، وهي لا تقل أهمية عن الأولى، فتتمثل في غياب العلاقة بين مواضيع المنفلوطي وقضايا العصر الذي يعيش فيه. فمع أن الفترة التي سبقت ثورة ١٩١٩، الشهيرة، كانت تطرح قضايا اجتماعية وطنية بالغة الأهمية، فقد اكتفى المنفلوطي بـ «أدب الدموع» معبراً عن شخصية رخوية، كما يقول المازني، تدير ظهرها للواقع وتذهب إلى عالم الإنشاء المدرسي المليء بالركاكة. طبق المازني نقده على قصة «اليتيم» مستنكراً فيها سذاجة الفكر وطمأنينة الصنعة اللغوية، البعيدة عن العصر وروحه.

جاء كتاب «الديوان»، وهو أول مساهمة منهجية متماسكة في تاريخ النقد الأدبي العربي الحديث، محصلة لجهود نقدية سابقة عليه. فقد بدأ العقاد في ممارسة النقد عام ١٩٠٧، وجمع مقالاته وأصدرها في كتاب لأول مرة عام ١٩١٢، بعنوان «خلاصة اليومية». وبعد أن تعرف على المازني عام ١٩٠٧ وعلى عبدالرحمن شكري عام ١٩١٣، تطورت مفاهيمه الشعرية، فكتب مقدمة للجزء الثاني من ديوان شكري عام ١٩١٣، ومقدمة الجزء الأول لديوان المازني عام ١٩١٤, واعتبر في هذه الكتابات المبكرة أن الشعر المطبوع هو ما يعيشه الإنسان ويعبر عنه بأسلوب خاص به. ولهذا وقف إلى جانب المازني في كتابه «شعر حافظ»ـ ١٩١٥، الذي هاجم فيه شاعراً شهيراً هو حافظ ابراهيم (شاعر النيل)، ووصفه بالتقليد ومحاكاة الأقدمين. واحتفظ العقاد بموقفه هذا في كتابه الشهير «ابن الرومي حياته من شعره»ـ ١٩٢٩، وفي دراساته اللاحقة عن «أبي نواس» مؤكداً أن الشاعر لا بد أن يعرف من شعره، وأن على الناقد إظهار نفس الشاعر من خلال شعره. ذلك أن الشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أوالكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صورة إيحائية لا صور مباشرة. ويمكن اعتبار كتاب المازني السابق، إضافة إلى دراسة مرافقة له: «الشعر: غاياته ووسائطه»، بمثابة مقدمة لظهور كتاب «الديوان». أجمل المازني موقفه من الشعر في أربع نقاط: اعتبر العاطفة

هي جوهر الشعر، ورأى أن الخيال هو سبيل العاطفة لإدراك حقيقة أسمى من حقائق العلم، وأكد أن الشعر لا يكذب، مثلما قرر أن الألفاظ رموز لما تأخذه العين من الأشياء، وأن الشاعر يأخذ قطعاً من الذهب والفضة ويذيبها حتى تصير قطعة واحدة لا تقبل الإنقسام. وفي الحالات جميعاً، فإن عبدالرحمن شكري هو المرجع الأول لأفكار مدرسة الديوان، فقد كان شاعراً مجدداً وناقداً لامعاً، بل أنه كان محور النزاع بين القديم والجديد، منذ أن نشر ديوانه الأول عام ١٩٠١ . وشرح خصائص مذهبه الشعري في مقدمات دواوينه السبعة، وفي بعض كتبه النثرية مثل كتاب الثمرات. وربما تكون دراساته التي نشرها في مجلات المقتطف والرسالة والثقافة والهلال، ما بين سنتي ١٩٣٨ و١٩٣٩، مرآة لمعنى الشعر عنده. و جمعت هذه الدراسات مؤخراً في كتاب عنوانه «دراسات في الشعر العربي»ـ ١٩٩٤ . يقول في مقدمة الديوان الرابع «زهر الربيع»ـ صدر للمرة الأولى عام ١٩١٦-: «الشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم. فأصوله ثلاثة متزاوجة، . . . ، وليس شعر العاطفة باباً جديداً من أبواب الشعر، كما ظن بعض الناس، فإنه يشمل كل أبواب الشعر. وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة. فيقول: باب الحكم، باب الغزل، باب الوصف، . . . ولكن النفس إذا فاضت بالشعر، أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة.»

أصدر اللبناني خليل نعيمة (١٨٨٩ ـ ١٩٨٨) في القاهرة عام ١٩٢٢ كتابه الشهير«الغربال»، الذي اعتبر دعماً مرموقاً لكتاب «الديوان» وهجاءً شديداً على الأدب التقليدي. وكتب العقاد في تقديمه للكتاب: «وأكاد أن أقول أنه لو لم يكتب قلم النعيمي هذه الآراء التي تتمثل للقارىء في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا». بدا الكتابان اللذان ظهرا في وقت واحد تقريباً، ١٩٢١ و١٩٢٢، استكمالاً للمعركة النقدية، التي بدأها المازني، قبل ست سنوات، في كتابه «شعر حافظ». ذلك أن كتاب نعيمة أخذ بدوره بلغة عنيفة، هاجم بها «ضفادع الأدب»، وطالب بكتابة ذات صلة عميقة وحقيقية بالحياة، تتحرر من التحجر اللغوي ومن الأشكال الشعرية العقيمة والمتوازنة. فهو يقول: «الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات

الشعر، . . . ، ولكن سواء وافقنا والت واتيمان وأتباعه أم لا، فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا. . . وقد حان تحطيمه من زمان». دعا كتاب نعيمة، كما يدل عنوانه، إلى «غربلة الأدب»، أي الفصل بين الأدب الجيد والأدب الرديء، موكلاً هذه المهمة إلى ناقد حديث. أراد كتاب الغربال أن يكون هذا الناقد الحديث، الذي يؤسس نقده على الثقافة والحرية والمعرفة الفطرية التي تعارض القواعد الثابتة، والمتوارثة منها بشكل خاص، التي لا تلبي مطالب الزمن الحديث، كأن يقول: «فالناقد الذي ينقد »حسب القواعد« التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء. إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع، والصحيح من الفاسد لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين، . . . ، لكننا في حاجة إلى الناقدين لأن أذواق السواد الأعظم مشوهة بخرافات رضعناها من ثدي أمنا وترهات اقتبلناها من كف يومنا. . . ». اعتمد نعيمة في تصوره على ثقافة واسعة، ذلك أنه درس في شبابه في روسيا وفرنسا قبل أن ينتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ويتأثر بجبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١)، ثم يعود إلى حيث ولد في لبنان. يستدعي الحديث عن مدرسة «الديوان» التوقف أمام مدرسة «الرابطة القلمية»، التي أسسها أدباء لبنانيون في الولايات المتحدة عام ١٩٢٠، ومن أبرز مؤسسيها جبران خليل جبران، صاحب كتاب «النبي»، وميخائيل نعيمة والشاعرين نسيب عريضة ورشيد أيوب. وعملت الرابطة على نشر الأدب المهجري والتعريف به وعلى ترجمة الأعمال الأدبية الأجنبية، التي تحرض الأديب العربي على التجديد. ولهذا أصدرت عام ١٩٢١ كتاب «مجموعة الرابطة القلمية»، وهي جملة مقالات أشبه بالبيان الأدبي، كان لها صدى كبير في العالم العربي. قالت الرابطة بأمور ثلاثة أساسية هي: إن الأدب نشاط يستمد غذائه من «تربة الحياة ونورها وهوائها»، ولا يكتفي بالنصوص المتوارثة، وأن الأديب المبدع هو الذي «يختص برقة الحس ودقة الفكر وبعد النظر في تموجات الحياة وتقلباتها، وبمقدرة البيان على التعبيرعما تحدثه الحياة في نفسه من التأثير». أما العنصر الثالث فيتجلى في وحدة الآداب الإنسانية، التي تفيض على وحدة المكان والزمان. والأساسي في هذا كله هو

تأكيد التغيير وضرورة الأخذ به. وهو ما قال به نعيمة في مقاله «المقاييس الأدبية» التي وردت في «المجموعة»، حين تساءل: «أولسنا صارفين همنا سدى كلما حاولنا أن نفرق بين الجميل والقبيح، والنافع والمضر؟ والخطأ والصحيح؟ فمن ذاك يكفل لنا أن ما ندعوه اليوم جميلاً ونافعاً وصحيحاً لا يصبح في الغد قبيحاً ومضراً وفاسداً؟ وبعبارة أخرى: إذا لم تكن مقاييسنا الأدبية إلا أزياء نبدلها كما نبدل أزياء المعيشة من لباس وطعام وسكن فما نحن إلا ساخرون بأنفسنا. . .». وبسبب دعوة التجديد هذه لم يتقيد جبران بالقواعد الموروثة التي أذعن لها الشعراء العرب منذ زمن طويل، فكتب الشعر الموزون غير المقفى والشعر المنثور، أوالشعر المطلق كما يقول نعيمة. غير أن الاندفاع نحو الجديد والتجديد لم يكن يعني القطع الكلي مع الأقدمين، كما جاء على لسان جبران، بل كان يهدف إلى الحفاظ على الأدب العربي، الذي لا يستمر إلا بالإبداع والابتكار. وبشكل عام، كان ظهور «مجموعة الرابطة القلمية»، كما ظهور مدرسة «الديوان»، حداً فاصلاً بين عهدين من عهود الأدب العربي. ولهذا نبذ هذان الكتابان الأغراض التي درج عليها الشعراء العرب الاتباعيون، مثل المدح والرثاء والفخر والهجاء والنسيب. . . . انتهت حياة «الرابطة القلمية» مع موت جبران عام ١٩٣١، وهي الفترة التي شهدت نهاية مدرسة «الديوان» أيضاً. أعقب هذين الاتجاهين حركة «أبولو» الشعرية-١٩٣٢، التي كثّفت المضمون الشعري وأغنته نظرياً، مستأنفة المبادىء الرومانسية، دون أن تستطيع أن تحمل توهج الحركتين السابقتين، لأنها تحولت إلى شكل من أشكال الكلاسيكية الجديدة. تندرج في هذا الإطار مداخلة اللبناني أمين الريحاني: «أنتم الشعراء» التي حظيت حينها-١٩٣٣- باهتمام كبير. دعت هذه المساهمة الشهيرة إلى: الصدق في الأدب، والتوازن بين الشعر والفكر، وتعميق الصلة بين الأدب من جهة والحياة والمجتمع من جهة أخرى، ومهاجمة التقاليد وتأمين وحدة الشكل والمضمون. قصد الهجوم تأكيد العلاقة بين جديد الأدب وجديد الحياة. ولهذا ميّز الريحاني بين الألم والبكاء، ساخراً من ذلك الموروث القديم الذي يأمر الشاعر بأن يبدأ قصيدته بـ: «البكاء على الأطلال».

ومع أن التنويري الكبير محمد حسين هيكل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) أصدر عام ١٩٣٣

كتاباً هاماً عنوانه «ثورة الأدب»، فقد مر الكتاب كوثيقة أدبية قبل أي شيء آخر. عاد ذلك إلى سببين: أولهما أن الكتاب كان جملة دراسات كتبت في فترات متفرقة سابقة، وثانيهما أنه كان دراسة في «السياسة الأدبية» أكثر منه مداخلة في النقد الأدبي. دعا هيكل إلى التجديد اللغوي، الذي هو أثر للتجدّد الفكري، وطالب بالانفتاح على الأنواع الأدبية التي ابتكرها الغرب، وتوقف طويلاً أمام ضرورة الاختصاص، التي تملي على الأديب، أن يتحول من موقع الهاوي إلى موقع المحترف، كما نادى بالأدب القومي الذي يسجل تاريخ الإبداع المصري القديم والحديث في آن. أعطى هيكل كتاباً ظاهره الأدب، وأدرج فيه خطاباً تنويرياً واضحاً وكثيفاً مفرداته: التحرر على الأساليب القديمة، الذاتية المستقلة المتحررة، المجتمع القومي، اللغة القومية، الحرية في الكتابة والقراءة. ولعل اهتمام هيكل بـ«الأدب القومي» هو الذي دعاه إلى كتابة مقدمة «الشوقيات»ـ ١٩٢٥، وإلى دراسة أحمد شوقي في بيئته السياسية والاجتماعية، وإلى تأكيد «ثورة الأدب»، كما كتابه «في أوقات الفراغ»ـ ١٩٢٥، مدخلاً إلى تأمل علاقة الأدب بالحاجات الاجتماعية والوطنية. وواقع الأمر أن اتخاذ الأدب مدخلاً إلى شرح الأفكار التنويرية، كان أمراً شائعاً لدى الكثير من المثقفين، مثل سلامة موسى (١٨٨٧ ـ ١٩٥٨)، الذي اهتم اساساً بالدفاع عن الفكر العلمي والأفكار الاشتراكية، واسماعيل مظهر (١٨٩١ ـ ١٩٦٢)، الذي دافع طويلاً عن الأفكار التطورية وعن قوة العلم في مواجهة الدين وانحرافه، وعلي أدهم (١٨٩٧ ـ ١٩٨١) الذي كتب دراسة عن توفيق الحكيم واشتهر أولاً بالدفاع عن الأفكار المادية وقيم العلم الحديث، لا غرابة، والحال هذه، أن ينتسب المثقف-الناقد إلى مرجع فكري أوروبي، فتأثر العقاد بكوليردج وتوماس كارليل وهازلت، وأشار طه حسين إلى تين وسانت بوف، وألمح أحمد الشايب بدوره إلى الإنجليزي ماثيو أرنولد، وسلامة موسى إلى برنارد شو. . .

انطوت النصوص النقدية السابقة على نصين: نص أدبي موضوعه المفاهيم النقدية، ونص أيديولوجي-تنويري، يطالب بتحرير العقل والإنسان. وإذا كان هذا التمازج قد قيّد النص النقدي وبسطه، فقد وسع حدوده أيضاً، لأنه فتح الأدب على العلوم الاجتماعية، وربط بين أسئلة الادب وقضايا الواقع الاجتماعي.

٣ .من النقد التنويري إلى النقد الواقعي:

توزّع محمد مندور، كما لويس عوض، على تيارين فكريين غير متزامنين: أفكار طه حسين، في فترة، والواقعية المرتبطة بالماركسية، في فترة لاحقة. وواقع الأمر أن هذين الاسمين جسّرا المسافة بين هذين التيارين، دون أن يذوبا كلياً في أي منهما، وهو ما جعلهما يأخذان بالمنهج الواقعي، الذي صعد، بعد منتصف أربعينيات القرن الماضي، ويتميزان عن «المدرسة الواقعية»، بالمعنى الحرفي للكلمة، التي انتسبت إليها أسماء لا يعوزها اللمعان والاجتهاد، مثل رئيف خوري وحسين مروّة ومحمود أمين العالم وغيرهم.

بدأ رئيف خوري من مفهوم أساسي هو العقل. فهو يقول في كتابه «الأدب المسؤول»: «وما دام العقل هو مرجع الإنسان الذي إليه يحتكم بالنتيجة لمعرفة الحقيقة، فقد أصبح رأس الأشياء التي يسأل عنها القلم كي يصور الحقيقة، مع العلم أن الحقيقة ليست واقع الحال وحسب، بل هي الحال أيضاً، كما يجب أن تكون». ويقول أيضاً: «ومتى أعطي الإنسان الاستطاعة والاختيار بات مكلفاً مسؤولاً، وثمّا فيه هذا الشعور الذي نسميه حس الواجب». يحيل الحديث عن العقل على تأكيد فردية الإنسان بالمعنى الإيجابي للكلمة، أو لنقل أن هذه الفردية لا تجد لذاتها معنى إلا عندما تقوم على العقل الذي يبررها ويميزها، فيه تستقيم وفيه تعثر على قوامها، وبواسطته تتميز وتتفرد، و«حين تمحق فردية (الإنسان) وذاتيته تمحق شخصيته وكل ما هي قابلة له من الامتيازات الانسانية». هذه هي المقدمات الفكرية البسيطة، التي يتكىء عليها النقد. وإذا كان رئيف يبدأ بالعقل وبالإنسان فإن أفكاره كلها تظل مخلصة لهذه البداية التي تنفتح على: الثقافة، والكتابة، والقلم، والنقد، الكلمة المسؤولة. ولهذا فإن الأدب تثقيف للإنسان وأن «الثقافة هي باختصار: اعداد العقل وتهذيب النفس وترويض الجسم. ونتوسع في معانيها بما يوسع الفكر البشري، فإذا بها تتناول ثمار نشاط العقل وما اشتك فيه الذوق والفهم والشعور والخيال، واليد أيضاً». والقلم عند رئيف خوري «هو هذا المسؤول الإجتماعي، الذي دوره تصوير الحقيقة على واقع الحال، وعلى ما ينبغي أن تكون»، مثلما أن «الكلمة هي أخلد مادة يصاغ بها الفن»... إن دور الأدب

التعبير عن القيم الجميلة، والتوجه إلى قارىء يحتفي بهذه القيم، أي «أن يكون الأدب متضمناً من الأفكار والعواطف والصور ما يوجه قارئه في طريق معلوم سياسياً أواجتماعياً ويأخذ بيده إلى هدف مرسوم جلي الدلالة». وبهذا المعنى يتوارى الأدب كنظم أنيق ومنمق للكلمات ويصبح موجهاً فاعلاً في سلوك القارىء العملي، وقوة موحية ترشد القارىء إلى حقيقة واقعة. وكي يكون الأدب كذلك، عليه أن يكون أدباً أولاً، وعليه أيضاً أن يتعرف على المصادر التي ينهل منها، التي هي واقع القارىء في خصائصه الاجتماعية والثقافية. إن تحقيق العلاقة بين الأديب والقارىء- في الشرط العربي- تستدعي توجّه الأديب إلى «الكافة» القادرة على تحقيق التغيير المطلوب، وتستوجب وضوح الأديب في «ممارسته»، الذي يعني وضوح هدف الكتابة و التعرّف على العلاقات الإجتماعية التي تدور فيها القراءة والكتابة، ذلك أن الكتابة لـ«الخاصة»، أو «الأخيار الفضلاء»، لا معنى لها في شرط اجتماعي لا يزال يبحث عن تحرره، كما أن قسمة حقل القراءة والكتابة إلى «كافة» و«خاصة» لا معنى لها أيضاً، لأن هذه القسمة الملتبسة تعتمد مرتبية خاطئة ومغرضة في آن، لأنها تؤمن بالمساواة الاجتماعية وبحق الناس جميعاً في الثقافة والتهذيب. أخذت أفكار رئيف خوري صورة أكثر عمقاً وتفصيلاً في كتابات حسين مروة، التي احتلت مكاناً خاصاً في التنظير العربي المرتبط بالواقعية ذلك أنه دافع عنها، وحاول ممارستها عملاً ونظراً.

بدأ حسين مروة من منهج محدد وشرح التعاليم التي يرتكز إليها، لأن المنهج أداة للنفاذ إلى أساس الحركة الجوهرية لعملية الإبداع الأدبي والفني والفكري، وهو- كذلك التصوّر المتميّز والقادر «على اكتشاف كل عناصر الفعل المتبادل بين الوعي الاجتماعي والواقع الاجتماعي». وفي هذا المنهج يقرأ الناقد العمل الأدبي في الوعي الاجتماعي الذي أنتجه، ثم «يُرجع» العمل والوعي إلى العلاقات الاجتماعية التي تحددهما، ويدرس بشكل متواقت علاقات التأثير المتبادل بين الواقع والوعي، فكما يحدد الأول الثاني، فإن الثاني يعود إليه فعلاً ومؤثراً وشارحاً. ومن ضروة هذه العودة يكتسب الأدب/ الفن معناه، أو يكتسب الأدب أحد مميزاته الأساسية: إن علاقة الأدب بالواقع علاقة معرفية، أو هي علاقة تبدأ من شكل من المعرفة (المنهج) ثم تتجه إلى

الواقع وتكتب علاقاته كي تنيره في ضوء معرفة جديدة. يميز مروة في هذا التحديد بين شكلين من علاقات الأدب بالواقع: موقف جمالي انفعالي، وموقف جمالي-معرفي. أما الموقف الأول فيعوزه المنهج ولا يراكم في نهاية رحلته إلا السديم والضياع. بينما ينطلق الموقف الثاني واضحاً، فهو يملك «القدرة على إنتاج القيم الجمالية من مادة المعرفة المختزنة»، أي تلك المعرفة التي ينظمها «فكر علمي يحسن استيعاب القضية بجوهرها، بأبعادها المختلفة، بمنطق حركتها وبتلاحم هذا المنطق في سياقاته المتعددة».

تستدعي قراءة العمل الأدبي، في قسماته السابقة، ضرورة تأكيد الشروط التي تمكنه من تحقيق الغايةالمناطة به. فإذا كان قصد العمل الأدبي هو تحرير الإنسان، وتوليد الفرح، وكشف جوهر الواقع، وإنتاج المعرفة، لزم عن ذلك وجوب قيام جملة من العلاقات تربط الأدب بغايته، وتصله بنقطة الاستقبال التي يتجه إليها وتختزل هذه العلاقات في بعدين: ١. الصدق الفني، ٢. تميّز العمل الفني. يبرهن الأديب في البعد الأول، كما يرى مروة، عن حضوره الفاعل والمنفعل في الوسط الذي يكتب عنه، إذ إنّ «مقياس الصدق الفني في الأدب، هو مدى اتصال الأثر الأدبي بوجدان الشاعر أوالكاتب، ومدى تعبيره عن الإنفعالات الحقيقية التي تثيرها الحياة الواقعية في وجدان الشاعر أوالكاتب». أما البعد الثاني فيقوم بالتخلّص من كل مفهوم كوني زائف وبالالتصاق بالواقع في كل مستوياته الاجتماعية. وهذا الالتصاق لا يعبّر عن لحظة انفعالية فحسب، بل يشير أيضاً إلى شروط إنتاج المعرفة الأدبية، وإلى شروط تحقيق آثارها، فـ«الفن الذي لا حضور له في وطنه، لا حضور له في أوطان الآخرين، أولا حضور له في عالم الإنسان-الكائن». أي أن الفن لا يحضر في أوطان الآخرين إلا عندما يعبر عن ما هو حاضر في وطنه، في تجريد فني ينقل اللحظة الخاصة إلى مقام اللحظة الإنسانية العامة، وشرط هذا التعبير هو التوافق بين العمل الفني والشرط التاريخي الذي مهد لولادته. وإذا كان اللبناني حسين مروّة قد شرح أفكاره وطبقها في كتابه الشهير «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» الصادر عام ١٩٧٦، في طبعة موسعة، فقد سبقه إلى هذا المنهج كتاب مصري شهير، هو «في الثقافة المصرية»، الذي صدر في العام ١٩٥٥ . قدّم هذا الكتاب أول محاولة نظرية منهجية لتحديد سمات

المنهج الواقعي في النقد، وربما لا نجافي الحقيقة أيضاً، إذا قلنا إن هذا الكتاب كان أهم مساهمة، آنذاك، في حقل الدراسات «الواقعية». فقد حاول تأسيس مرحلة نقدية مرتبطة بحركة اجتماعية-سياسية، ويواكبها نبض تاريخي كثير الطموح.

انطوى كتاب «في الثقافة المصرية»، الذي كتبه محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس، على بعض المقولات الكلاسيكية المرتبطة بالواقعية، مثل إدراك الخصوصية المحلية، وإنتاج المعرفة الأدبية، ورسالة هذه المعرفة في ضرورة «احترام الإنسان والإيمان بمستقبله»، مشدداً على ثلاثة عناصر هي: ١. ضرورة الوعي المتكامل للأديب/ ٢. العلاقة بين تصور العالم لدى الأديب وانعكاسه على مضمون العمل الأدبي وعلى صياغته/ ٣. التوافق بين حركة التطور الإجتماعي وحركة الأشكال الأدبية. إذا كان الأديب «مهندساً للأرواح»، كما كان يقول رئيف خوري مستعيداً مقولات السوفييتي «جدانوف»، فإن عليه أن يهندس منظوره للعالم أولاً، أي أن «معلم الآخرين يحتاج إلى من يعلمه أيضاً»، وإلا جاءت رؤيته سديماً، وجماليته «شاحبة». فالوعي الصحيح ضرورة للكتابة الصحيحة، و«من دون هذا الوعي يصبح من الميسور أن يخلط الأديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة، فيعمم حيث لا يجب التعميم ويصل أدبه بذلك إلى مضمونات خطيرة ربما لم يقصدها في بادىء الأمر». أي أن الوعي هو العنصر الضابط لاختيار الموضوع، وتحقيق وحدة المضمون، ومواءمة الصياغة، وتحقيق الأثر بين المرسل والمستقبل. ولا يستقيم هذا الضبط إلا إذا انطلق الكاتب من «فكر متزن»، أو من «فلسفة اجتماعية صحيحة» تتيح له رؤية الواقع في موضوعيته، دون أن تخلط الرؤية بين أوهام الكاتب الذاتية وقوانين الواقع الموضوعية.

تشترط الكتابة الصحيحة إذن تملّك الوعي لقوانين الحياة الموضوعية، لأن هذا التملّك هو البوابة التي تُفْضي إلى سيادة الكاتب على لحظة الكتابة، وإلى اختيار الموضوع الصحيح وإلى العثور على الصياغة الموائمة، فالوعي يحكم الموضوع والمضمون والصياغة. يتجلّى الوعي في الموضوع عندما ينتج الأديب صورة صادقة، ومرآة مبدعة، لحياة المجتمع في قلقه وأمله وتطلعه، وهو لا يبلغ ذلك إلا عندما يوائم بين الأدب والحياة. أو يُخضع قصد الأدب إلى نزوع الحياة. وعلى هذا فإن نبذ التجريد

يحرر «الأدب من جموده»، ويواكب الحياة، بل يستعير منها ما هو ضروري لتحقيق وحدته العضوية. أما علاقة الوعي بالمضمون فتتكشف في إنجاز وحدته، وتحققه كوحدة عضوية تلعب فيها الصياغة دورها الحاسم والأكيد. مايز كتاب العالم وأنيس بين وحدة الموضوع ووحدة المضمون، إذ يمكن أن تتحقق الأولى دون أن تتحقق الثانية، ذلك ان وحدة الموضوع تعني الكتابة عن «موضوع واحد» أو«الدوران» حوله في سلسلة «طافية» من الكلمات والتشابيه والصور، أما وحدة المضمون فتشير إلى كل متآزر من العلاقات الأدبية ذات الوظيفة المحددة، بحيث تأخذ كل علاقة دورها المحدد في العمل الأدبي بما يؤكد كل علاقة أداة ربط بين العلاقات السابقة واللاحقة. وكما يعطي الوعي أثره في الموضوع والمضمون، فإنه يؤكده أيضاً في مجال الصياغة التي تساهم في إنتاج الوحدة العضوية للعمل الأدبي. قدم كتاب «في الثقافة المصرية» في هذا المجال فكرة هامة، قوامها العلاقة بين الموقف الأيديولوجي والعمل الفني، التي لا تمس المضمون فحسب، بل تحكم بناء الشكل أيضاً، منتهية إلى تحقيق الوحدة العضوية للعمل الأدبي. فالموقف الأيديولوجي ـ تصور العالم ـ يرشح في جميع مفاصل العمل الأدبي، كما يقول مؤلف الكتاب، ويخلق اتساق العمل الأدبي، حيث يتكشف المضمون في الشكل، ويعثر «الموضوع» على اللغة الموافقة لبناء علاقاته، وتكون اللغة انعكاساً للواقع الموضوعي، لا لتصورات الأديب الذهنية أوجموحاته البلاغية والإنشائية.

يقود الحديث عن «الواقعية المصرية» إلى الإشارة إلى: لويس عوض ومحمد مندور، اللذين قدّما جهداً نقدياً هو الأكثر أهمية في مجاله، حقق التراكم والتجدّد. وإذا كان الثاني قد حافظ على منهجه الواقعي، فإن لويس عوض غيّر من موقفه النظري. فقد أخذ صاحب كتاب «الاشتراكية والأدب»، في المقدمة الشهيرة التي وضعها لكتاب شيلي «بروميثيوس طليقاً»، بمقولات المادية التاريخية من دون تحفظ، وحاول تطبيق المنهج الماركسي على الدراسات الأدبية، كأن يقول: «لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلاّ إذا درسنا حالة انكلترا في عصر الانقلاب الصناعي... إنّ طابع الأدب المعاصر قد تشكل في مجموعة تبعاً للحالة الإجتماعية

في الطبقة التي كتبت ذلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها». غير أن عوض، وبعد مرور أقل من عقدين، ابتعد عن تعبير «الأدب والمجتمع» وآثر عليه تعبير «الأدب والحياة»، على اعتبار أن الحياة تفيض على المجتمع وأكثر اتساعاً منه.

مع أن مندور لم يخف أبداً تشيعه للواقعية، فإنه تعامل معها بمنظور أكثر مرونة ورهافة، فهو حين يعرفَ الأدب يقول: «الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية»، «الأدب فن لغوي». «الأدب صياغة». يظهر هذا التعريف أن معنى الأدب يقوم في أدبيته وفي تحقيقه لما ينبغي أن يكونه، لا في غايته الخارجية: «الفن لا يحكم عليه من حيث الخير اوالشر ولا من حيث الصحة أوالخطأ وإنما يحكم عليه من حيث الجمال والقبح». تنتفي في هذا التصور «نفعية الأدب»، وتتأكد جماليته التي يلتقطها الذوق الفني المتدرّب أكثر مما تلتقطها المعرفة المهمومة بقوانين الأدب، لأن الأدب يتمرد على كل قانون: «إن المطلوب للثقافة ليس مجرد المعرفة، بل الإحساس والتذوق والتغذي بمختلف الفنون»، «الثقافة ليست كلاماً نملأ به الرؤوس، ولكنها يقظة الملكات كلها والحواس». الفن/ الأدب/ الثقافة مملكة للحواس، وحقل للذوق الفني الدرب، ولأنه كذلك فهو يمتنع على القانون العلمي، ولأنه كذلك فهو يلغي أيضاً امكانية تحول النقد الأدبي إلى علم، علماً ان هذا النقد الذي لا يصبح علماً يحتاج إلى مقدمات علمية: «أساس كل نقدٍ هو الذوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية، والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً وإن وجب ان نأخذ فيه بروح العلم». لأن مجال النقد هو التفريق بين القبيح والجميل في الادب، والمفاضلة بين الأعمال الأدبية، والمقارنة بين خصائصها ودراسة تشكلها في تاريخها الخاص.

تميز النقد الواقعي بصفات ثلاث أساسية: البعد التربوي الذي يرى القارىء، ضمناً، علاقة من علاقات النص الأدبي، الأمر الذي يقضي بالشرح والوضوح والابتعاد عن النزعة التقنية التي ستظهر، لاحقاً، معيّنة النقد الأدبي اختصاصاً مغلقاً، يدور بين أهل الاختصاص، ولا ينفتح على «الخارج» إلا صدفة. وتتجلى الصفة الثانية في الربط بين النص الأدبي والواقع الاجتماعي، كما لو كان الواقع نصاً آخر أكثر اتساعاً، يجد في الأدب انعكاساً «تحريضياً» له. ولعل هذه الصفة التي أملت تسييس

القراءة النقدية، إلى تخوم المبالغة، في بعض الحالات. أما الصفة الثالثة فتكشفت في الربط، ولو بقدر، بين النص والتطبيق، بعيداً عن التنظير المجرد الذي يكتفي بسرد نظريات مختصة، دون أن يرى إلى «الخصوصية» التي توحد بين العمل الأدبي ونقده في آن.

منذ بداية السبعينيات، وبعد دخول الماركسية في طور التراجع بعد حرب ١٩٦٧، ظهرت اتجاهات نقدية عربية مختلفة، تضمنت السلب والإيجاب في آن: ظهر السلب في نزعة تقنية تأخذ بلغة مفهومية لا ينقصها التعقيد، زاد من تعقيدها الركون إلى نظريات مترجمة وسيئة الترجمة، إضافة إلى اقتلاع النظريات، وهي أوروبياً لزوماً، من تربتها الاجتماعية-الثقافية، وتطبيقها، بلا انزياح، على نص عربي يتمتع بخصوصية معينة. وإذا كانت البنيوية التكوينية، المستعارة من الفرنسي لوسيان جولدمان، قد طورت النقد وأمدته بآفاق جديدة، وهو ما فعله د. جابر عصفور في كتابه «المرايا المتجاورة»، فإن البنيوية التي بلغت ذروتها في منتصف السبعينيات واستمرت عقداً لاحقاً، قد قصرت عن فتح أفق جديد، متوالد وقابل للتطور. وعلى الرغم من بعض الممارسات الجادة، ككتلك التي أنجزها كمال أبوديب، فقد وقع أنصار البنيوية في مبالغات عديدة: التقعر اللفظي الذي يتاخم الغرابة، بما يجعل من النقد، الذي يريد تأويل النص، نصاً جديداً يحتاج إلى التأويل. إضافة إلى ذلك كان هناك «تصنيم النص الأدبي»، المكتفي بذاته والمعزول عن خارج اجتماعي «لا ضرورة له»، كما لو كان النص يكتب ذاته بذاته، ودور النقد المفترض الإفصاح عن آلية هذه الكتابة وعناصرها. وظهرت المبالغة في بعدها الثالث، في الإعراض الكلي عن «الموروث النقدي العربي الحديث»، على اعتبار أنه أيديولوجيا خالصة، أي جملة أفكار زائفة، غريبة الغرابة كلها عن «العلم النقدي الجديد» الذي هو «النقد البنيوي». أفضى وَهْم العلم، أوالعلموية، إلى اختزال النقد إلى علاقتين هما: النص الذي يحلله الناقد، والناقد الذي يستنطق النص ولا يتدخل في قوله. ولما كان هذا النقد قد جاء من الخارج، كما تجيء أية سلعة اخرى، وتظل دون توطين أوتمييز، كان عليه أن يرحل سريعاً كما جاء سريعاً، دون أن يخلّف وراءه تراكماً نقدياً قابلاً للتطور... ولهذا

رحلت البنيوية، كي تتلوها ما بعد البنيوية، وصولاً إلى التفكيكية، التي سترحل بدورها، دون أن تترك ما يدل عليها، إلا في حالات قليلة.

ظهر البعد الإيجابي في النقد الأدبي العربي الجديد، في الخروج من الواحدية، أوما هو قريب منها، إلى تعددية متعددة المشارب والاتجاهات. ولعل هذه التعددية، التي تباطنها حرية أكيدة، أوشيء من الحرية، هي التي أفضت إلى أسماء نقدية عربية متعددة: جابر عصفور وعبداللطيف كليتو وكمال أبو ديب وسعيد يقطين ومحمد برادة ويمنى العيد وغيرهم. جمعت هذه الأسماء بين المنهج والاجتهاد والمعرفة التراثية والتطبيق المنهجي، على نصوص عربية مختلفة، تتضمن الشعر الجاهلي والحكايات الشعبية والملاحم والروايات. والسؤال الذي يظل مستمراً: هل يراكم هذا النقد معرفة نقدية متوالدة، تؤسس لاتجاهات نقدية متسقة، تنفي ذلك «القطع الكلي» المستمر، الذي يعتقد أنه ينطلق دائماً من بداية جديدة «خالصة» لا جذور لها؟.

المصادر:

- العالم، محمود. أنيس، عبد العظيم، **في الثقافة المصرية**، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥ .

- برادة، محمد، **محمد مندور وتنظير النقد الأدبي**، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩ .

- خوري، رئيف، **الأدب المسؤول**، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨ .

- دراج، فيصل، **الواقع والمثال**، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٩ .

- عوض، لويس. **مقدمة ترجمته لكتاب شلي: بروميثيوس طليقاً**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧ .

- عصفور، جابر، **المرايا المتجاورة:دراسة في نقد طه حسين**، القاهرة، ١٩٨٨ .

- مروة، حسين، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٦ .

- مندور، محمد. **في الميزان الجديد**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٤ .

- مندور، محمد. **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، القاهرة.

-*Comparative Criticism, an Annual Journal.* Vol 1-15. Cambridge:Cambridge University Press, 1979-1993.

-The *Oxford Companion to English Literature,* Margaret Drabble, edr., Oxford : Oxford University Press, 1985

-*Oxford Companion to Twentieth Century Literature in English,* Jenny Stringer, edr., Oxford: Oxford University Press, 1996.

- *Structuralism and Semiotics*, Terence Hawkes, edr, London: Methuen, 1977.

- Sartre, Jean-Paul, *Politics and Literature*. London: Calders & Boyars, 1973.

-*The Oxford Illustrated History of English Literature*, Pat Rogers, edr., Oxford: Oxford University Press, 1987.

- Parrinder, Patrick, *Nation & Novel*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

- *Twentieth Century Literary Criticism*, David Lodge, London: Longman, 1972.

-Thornley, G.C. *An Outline of English Literature,* London: Longman, 1984.

-Robson W.W.,*Modern English Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1970.

حصاد القرن العشرين في الموسيقى

د. سمحة أمين الخولي ❖

❖ توفيت في ٢٦ يناير ٢٠٠٦ .

حصاد القرن العشرين في الموسيقى

د. سمحة أمين الخولي

تقديم

ما أشق محاولة التوصل إلى تقييم شامل ومتوازن لذلك القرن الذي ولى ، وخاصة أن قرب الفاصل الزمني بيننا وبينه أقصر من أن يسمح بمنظور متوازن فنحن ما زلنا نصارع المشاعر المتضاربة التي تركها في النفوس والآثار التي تركها في حياة البشر :

هل كان القرن العشرون قرن ثورات وحروب ودمار وفظائع ؟ أم كان قرن فتوح علمية واكتشافات حققت تقدما مذهلاً لم يحلم به الإنسان من قبل؟ أليس هو القرن الذي خطا فيه الإنسان على سطح القمر ، وبعث بصواريخه لتستكشف الفضاء وأسراره خارج الكرة الأرضية ؟ . . . وفوق الكرة الأرضية ذاتها تحطمت في القرن ذاته حواجز المسافات ، ليس بالطيران وحده ، بل بوسائل الاتصال والإعلام الجماهيرية ، وهي التي يلهث الناس وراء تطوراتها المتلاحقة ، من مطلع القرن حين عرفوا الفونوجراف والسينما (حوالي ١٩٠٠) والراديو (١٩٢٠) ـ وفي عقوده الأخيرة إذ جاءت الأقمار الصناعية واسطوانات الليزر المسموعة والمرئية ، وبلغت هذه التطورات ذروتها الكبرى بظهور

الحاسوب (الكومبيوتر) ، حيث اكتملت دائرة سقوط حواجز المسافات ، وتمكن الإنسان بلمس زر صغير من الغوص في بحور المعلومات التي تتفجر كل دقيقة على مواقع الإنترنت ، بخيرها وشرها . . .

كيف يستطيع المتأمل لهذا السيل الجارف من الاكتشافات العلمية والطبية والتكنولوجية المتسارعة أن يتعرف بوضوح على المزاج النفسي للقرن العشرين وتوجهه الوجداني بصفة عامة ، وفي الفنون ومنها الموسيقى بشكل خاص ؟؟ وكيف يمكن أن نتلمس في معترك أحداثه الخطيرة خطاً واضحاً سرى فيه ، وهل هو خط مستقيم من النمو والتطور ؟ غابة شائكة من الاتجاهات والمنعطفات ، المتناقضة أحياناً ؟ لقد كان حقاً مزيجاً هائلاً من الخير والشر (إن جاز لنا أن نلقي أحكاماً تقييمية) . . .

ولا أحد يستطيع أن ينكر عظمة ما أنجزته الإنسانية في هذا القرن من تقدم خارق في كل المجالات ولكنه تقدم مادي وليس تقدماً روحياً ، فهو لم يزرع التفاؤل ؛ (الموروث عن القرن السابق له) في غد مشرق ـ وهو لم يكن عصر طمأنينة ولا وئام : مع الطبيعة ، لأن ما لحق بالكرة الأرضية (وغلافها الجوي) من أضرار قد دفع حكماء العالم ليصرخوا منذرين من الآثار الخطيرة للتقدم التكنولوجي على البيئة في شتى ظواهرها : براً وبحراً ونباتاً وجواً وسماء .

وهو بالتأكيد لم يكن عصر وئام بين البشر : فهو الذي أفرز حربين عالميتين طاحنتين ، وعدداً لا يكاد يحصى من الحروب الصغيرة في عدة قارات ، ولم تفلح «المنظمات الدولية» (وهي التي ابتكرها القرن العشرون) في التصدي الحقيقي للطغيان البشريّ في حروب تفجرت أو فجرت بدوافع عرقية أو دينية أو اقتصادية . . . وفي هذا القرن أصبحت أصوات الآلات (الماكينات) جزءاً لا يتجزأ من حياة الإنسان الغربي ، فلا عجب أن ينعكس شيء من تلك الأصوات على بعض فنونه وعلى موسيقاه . . وخرج الإنسان من هذا المعترك الوحشي أقل تفاؤلاً وأقل إنسانية وأقل صفاءً . . .

وفي هذا الخضم المتلاطم قد تبرز عوامل محورية يمكن اعتبارها دافعة ومحركة لأهم تحولات القرن العشرين ، وأخطر هذه العوامل هي السياسة والاقتصاد من جانب ـ بكل

ما ينطوي تحتهما من الصراعات والنظم الاجتماعية والثورات و«العقوبات» التي كانت لها أبعاد إنسانية واقتصادية عميقة ـ وعلى الجانب الآخر من العوامل المحورية نجد التكنولوجيا ، وقد أشرنا إشارة عابرة من قبل لبعض آثارها الخطيرة على حياة الإنسان المادية وحياته الوجدانية . . .

وإذا كان الغرب قد خاض الحربين العالميتين واكتوى بنيرانهما التي انتهت بتلك النهاية المفجعة (القنبلة النووية على هيروشيما وناجازاكي) فإن عدداً من الشعوب الصغيرة ـ والتي تسمى بشعوب العالم الثالث ـ لم تسلم من الصراعات ، حيث خاضت ثوراتها دفاعاً عن حرياتها وهويتها وموارد رزقها (أمام التضخم الهائل في أعداد سكانها) ، وقاست من الإذلال الاقتصادي والديون ـ أما نحن في العالم العربي، فقد عايشنا مشاكلنا المتشابكة الشائكة في ذلك القرن ، بما فيها من انتصار وانكسار : عانينا مجتمعين من مأساة ضياع فلسطين وآثارها التي ما زالت تتغلغل في صميم حياة المجتمعات العربية . . . وهناك بلا شك إيجابيات تعدل الصورة ، فقد كان اكتشاف النفط في عدد من بلاد المنطقة العربية عاملاً مرجحاً ، وكانت له آثار ملموسة في ارتفاع المستوى الاقتصادي والعمراني للمنطقة (وإن كانت الآثار الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لهذه المنحة الإلهية ومستقبلها لم تبحث بعد بحثاً مستفيضاً) ـ وبصفة عامة فإن حساب المكاسب والخسائر للقرن العشرين في أنحاء العالم المختلفة ، وخاصة من زاوية الفنون والموسيقى ، حساب شاق ، قد يوضحه ويضيؤه البحث التفصيلي ، فلندرس هنا حصاد الموسيقى في القرن العشرين في الغرب ، ثم في الشرق العربي كل على حدة نظراً لتباين الأوضاع واختلاف القضايا والمعطيات في كل منهما .

حصاد القرن العشرين في الموسيقى في الغرب

ربما كان أهم ما نخرج به من المقدمة السابقة هو ذلك الشعور القوي بأن إنسان القرن العشرين ـ وخاصة في الغرب ـ أقبل على هذا القرن (العشرين) بروح بعيدة كل البعد عن رومانسية القرن التاسع عشر ، بل لعلها تمثل طرف النقيض لها ، فإذا كان القرن

التاسع عشر قد أعلى قيمة التجربة الذاتية للفنان واحترم فرديته في كل الفنون الرومانسية ، فإن القرن العشرين ، على العكس ، قد أحبط هذه القيمة وتجاوزها (وإن لم يتخل كلية عن بعض فردية الفنان) ، وقد جاء هذا الموقف كرد فعل لتطورات علمية واكتشافات خطرة زلزلت إيمان الإنسان بمسلمات وافتراضات مستقرة عبر القرون ، منها مثلاً أصل الإنسان (بظهور نظرية النشوء والارتقاء لداروين) ومثل الكشف عن الخبايا الدقيقة للنفس الإنسانية (علم النفس والتحليل النفسي لفرويد) ، وبناء عليه اضطر الإنسان لمواجهة فكرة أنه تحكمه نوازع داخلية ليس له ولا لوالديه دور فيها - وقرب ختام القرن العشرين ازدادت حيرة الإنسان بنجاح عملية «الاستنساخ» لمخلوقات حية أو اكتشاف الهندسة الوراثية وغيرها وغيرها . . . وليس هذا إلا طرفاً من تلك الاكتشافات العلمية التي أزعجت إنسان القرن العشرين وشكلت نظرته للعالم، بما ألقته من ظلال كثيفة على مسلماته الموروثة المستقرة في مجالات حيوية .
وانتقلت روح التشكك والتساؤل ذاتها إلى عالم الفن منذ مطلع القرن العشرين : فلماذا يلتزم المصور بتقليد الطبيعة أو تمثيلها؟ لماذا لا يفسح المجال لانطباعاته المتغيرة بما يراه ؟ فنبذ المصورون الكثير من التفاصيل واكتفوا بتسجيل خاطف لانطباعاتهم بأسلوب إيحائي غائم ، سعياً للإمساك بلحظة ضوء معنية ، وهكذا عرف التصوير طريقه إلى الانطباعية أو التأثيرية(**Impressionism**) [١] في أواخر القرن التاسع عشر ، ولم يمض وقت طويل حتى اقتحم التشكيليون آفاقاً جديدة قادتهم إلى التكعيبية [٢] (**Cubism**) والتجريدية والحوشية **Fauvism** وغيرها . . . وسرت العدوى للأدب والشعر ، وتساءل نفر من الأدباء لماذا التمسك بقواعد اللغة والمعاني المحددة للكلمات؟ ونشأ الشعر الرمزي . . . . وظهرت أساليب غريبة في الكتابة الأدبية فكتب جيمس جويس روايته الشهيرة «أولسيس» سنة ١٩١٤ بطريقة جديدة (طريقة تيار الوعي وأسلوب المونولوج الداخلي المعبر عن رغبات اللاشعور) . [٣]

أما المؤلفون الموسيقيون فلم يكونوا أقل تساؤلاً ولا رغبة في البحث عن آفاق جديدة لفنهم من زملائهم ، فمنهم من تساءل وماذا بعد ڤاجنر **Wagner** (١٨١٣ - ١٨٨٣)[٤]؟

وماذا بعد الرومانسية المتأخرة ، وهل هناك طريق آخر غير هذا الطريق المسدود . . ؟ وهذا التساؤل نفسه هو الذي ألح على ديبوسي حين أراد أن يتحرر من تأثير ڤاجنر الطاغي عليه وعلى الموسيقى الغربية بأسرها ، فدفعه للبحث عن الإجابات والحلول خارج القارة الأوروبية من جانب ، وعند معاصريه التشكيليين والشعراء الرمزيين من جانب آخر ، وهو ما سنعود إليه عند استعراضنا لميراث القرن التاسع عشر . وكانت الحلول التي توصل إليها ديبوسي والمفردات الجديدة التي أدخلها على موسيقاه إرهاصات لما سيأتي بعدها من تجديدات جذرية شكلت الموسيقى الحديثة للقرن العشرين .

الموسيقى الحديثة Modern Music ما هي؟

ليس مصطلح «الحداثة» جديداً على الموسيقى الغربية الفنية ولا قاصراً على عصرنا وحده ، بل سبق إطلاقه في تاريخ الموسيقى الغربية مرتين على تغييرات في لغة الموسيقى السائدة حينذاك بما اعتبره المعاصرون وقتها تغييرات تستوجب الإشارة إلى حداثتها . ففي سنة ١٣٠٠ طرأت على الإيقاع الموسيقي تغييرات هامة [٥] عبروا عنها باسم «أرس نوڤا Ars nova» (أو الفن الجديد) ـ ثم في عام ١٦٠٠ ظهر اصطلاح مشابه وهو Nouve Musiche ليعبر عن أسلوب تخففت فيها الموسيقى من كثافة التشابك في نسيجها [٦] (في المؤلفات الكورالية الدينية) وعادت لبساطة ألحان المسرح الإغريقي من إنشاد لحن «مفرد» ، ولكنهم أضافوا إليه في هذا النوع الجديد ، شبه الإلقائي ، «تآلفات» هارمونية (وهي مجموعات ثلاثية أو رباعية من النغمات تسمع معاً تقننها قواعد خاصة تحكم مسارها في مصاحبة اللحن المفرد لإثرائه ، وقد كان هذا تحولاً هاماً في اتجاه وضوح الكلمات والابتعاد عن التشابك النسيجي الكنتربنطي السابق) .

وعلى رأس الثلاثمائة الثالثة سنة ١٩٠٠ وجد العالم الغربي نفسه أمام موسيقى ، أو موسيقات حديثة ، في رنينها ومفرداتها وأدواتها الفنية وفلسفتها وجمالياتها ، فلم يكن من المتصور أن يأتي القرن العشرون ـ بكل ثوراته وجموحه ـ دون أن يمس جوهر

الفنون جميعاً ، وبخاصة الموسيقى ويحولها تحولات جذرية قلبتها رأساً على عقب ، فمن كان يتصور أنه سيأتي يوم على الموسيقى تتوارى فيه الألحان العذبة أو تكاد ، أو أن يتحول الإيقاع إلى طاقة هادرة عنيفة من التوتر اللامنطقي ، أو أن الهارمونية ستحرص على «التنافر» وتكرسه وتعتبره قيمة فنية جديدة لها جمالها ، ويتمادى المؤلفون الموسيقيون في التغريب والتجريب فنراهم يجردون فنهم من خصوصيته فينادون بأن الموسيقى يمكن أن تكون مجرد شريحة من أصوات غير موسيقية ليخلقوا منها موسيقات راسخة «كونكريت» في الطبيعة والحياة اليومية . ومن كان يتصور أنه سيأتي زمان تختفي فيه الآلات الموسيقية والأصوات البشرية وكل ما عرفه الغرب من أدوات التعبير الموسيقيّ في قرون طويلة ، ليحل محلها ستوديو للصوت ، يحدث أنغامه بوسائل «إلكترونية» يتداولها مهندس الصوت مع المؤلف ليصنعا منها معاً موسيقى «ما بعد الحداثة» .

ولكي ندرك أبعاد ثورة الحداثة في الموسيقى الغربية في القرن العشرين فلا بد لنا من تلخيص بالغ الإيجاز لأهم ملامح الميراث الموسيقي للقرن التاسع عشر وما تركه للقرن التالي .

ميراث القرن التاسع عشر

من المعروف أن الموسيقى الغربية اعتمدت ـ طوال ثلاثة قرون تقريباً ـ على ثلاثة محاور أساسية هي : المحور التونالي ـ والإيقاع ـ والهارمونية (أو التكثيف النغمي) ، والمحور التونالي Tonal centre أو (Tonality) هو الذى يوضح اللحن ويبين سلمه أو مقامه ، ففي أى سلم ، كبير major أو صغير minor هناك نغمة أساسية هى أولى نغماته وهي tonic وتسعى الموسيقى دائماً للاستقرار عندها . والمستمع لا يشعر بارتياح نفسي تلقائي إلا عند بلوغ هذا الاستقرار على نغمة «المحور التونالي» . . . والإيقاع لا يحتاج هنا إلى شرح ـ أما «تعدد التصويت» أو «التكثيف النغمي» فهو القيمة المميزة للموسيقات الغربية الفنية (والغائبة عن الموسيقات الشرقية أحادية اللحن) .

وهذا المصطلح ـ تعدد التصويت ـ هو تعريب لكلمة polyphony التي تتكون من شقين: أحدهما مركبات رأسية من (ثلاث نغمات أو أكثر) تسمع مع اللحن لتكسوه وتثريه أو تظلله، وتسمى «الهارمونية Harmony» (وهي التي كانت أشد تغلغلاً فى موسيقى القرن التاسع عشر) ـ والشق الثاني ألحان أو أسطر لحنية تصاحب اللحن ولكنها مستقلة إيقاعيا عنه وتتشابك معه فى نسيج «كنترابنطي»، (وهذا تعريب لكلمة Counterpoint)والتكثيف النغمي ـ أو «البوليفونية» ـ من العناصر التي تعرضت، هي والمحور التونالي، لتغيرات بعيدة المدى فى ذلك القرن، فقد شهد القرن التاسع عشر تحلل المحور التونالي وانحساره فى تيار متصل امتد طوال القرن، لكثرة ما دخل للموسيقى من تحويلات سلمية بعيدة وإضافات كروماتيةChromatic[٧] خلخلت الإحساس بالمحور التونالي، فقد كان المؤلفون الرومانسيون يسعون لتطويع لغة الموسيقى لأهداف التعبير العاطفي والذاتي لكتاباتهم بكل الوسائل الممكنة ومن أهمها ذلك التظليل النفسي الكروماتي لألحانهم وهارمونياتهم. وقد أسهم فاجنر[٨] بأوبراته الكبيرة التي أسماها (الدراما الموسيقية) فى تعظيم هذا الاتجاه، وخاصة عندما أدخل فيها «شعارات موسيقية» أو ألحاناً دالة (لايتموتيف Leitmotif) خصصها لكل من شخصيات الأوبرا أو الأفكار أوالمواقف الرئيسة فيها لكي يُحكم بناءها ويعمق الوعي بمواقفها الدرامية، بحيث تسمع تلك الشعارات (أو الألحان الدَالة) إما فى الأركسترا أو فى الغناء، بصورتها الأصلية، أو بتحويرات مختلفة فى لحنها وإيقاعها وهارمونيتها لكي تتناسب مع الموقف الدرامي. وفى مقدمة إحدى أوبراته: «تريستان وإيزولده» أراد أن يوحي بحنين وشوق لا يُشبع أبداً فاستخدم تحويلات سلمية واسعة وهارمونيات كروماتية لا تستقر عند محور تونالي، إلى حد تعذر معه الإحساس بمقام أو سلم مميز لها! وهذا مثال من كثير تفيض به أوبرات فاجنر، وله نظائر فى مؤلفات أخرى رومانسية من موسيقى غيره، تزايدت إلى أن بلغت الذروة عند فاجنر.

وفى الموسيقى السيمفونية نشأ اتجاه نحو الموسيقى التي «تصف» أو تعبر عن برنامج معين وسميت الموسيقى البروجرامية Programme music، وهي وليدة التقارب الوثيق بين الفنون المختلفة فى ذلك القرن: فابتكر فرانس ليست Liszt [٩] نوعاً من

المؤلفات الأركستراليه سمي «القصيد السيمفوني» Symphonic poem عبر به عن أشعار: لامارتين وتاسو وغيرهما أو قصص ولوحات ، والقصيد السيمفوني عمل سيمفوني طويل (لا ينقسم لحركات كالسيمفونية) ولكنه يعتمد في تماسكه البنائي على ألحان هامة (تشبه ألحان فاجنر الدالة) ، تتعرض لتحويرات بعيدة لكي تفي بأهداف الوصف في هذا النوع الجديد وتحقق له التماسك . وسبقه في هذا المجال برليوز [١٠] الفرنسي الذي جعل سيمفونيته «الخيالية Fantastique» عملا ينقل للمستمع التفاصيل النفسية العاصفة «الفترة في حياة فنان» واستخدم في حركاتها الخمس نفس ذلك الأسلوب في تحوير الألحان ، بكثير من المرونة الهارمونية الكروماتية . وكذلك أبدع ر. شتراوس[١١] قصائده السيمفونية في أواخر القرن.

هذه هي بعض التجديدات التي شهدتها الموسيقى في القرن التاسع عشر ، وفي أواخر ذلك القرن كان كلود ديبوسي Debussy [١٢] يتلفت حوله بحثاً عن طريق فني جديد يحرره من ربقة تأثير فاجنر الطاغي ويفتح له مسلكاً فنياً لم تستنفد إمكاناته وتستهلك ، مثل «الرومانسية» و«الرومانسية المتأخرة» ـ وقد وجد ديبوسي الحلول لتساؤلاته في مصدرين أولهما أفكار مواطنيه من المصورين الانطباعيين أي التأثيريين ـ وثانيهما الموسيقى غير الأوروبية لجزيرة جاوة (أندونيسيا) التي سمعها في معرض باريس الدولي ، حيث سمع فرقة «الجاميلان Gamelan» بآلاتها المعدنية الطرقية التي تتساوى نغمات درجاتها الصوتية ، بعيداً عن النظام الصارم لتنظيم الأبعاد وأنصاف الأبعاد في سلالم الموسيقى الغربية ، فشعر أنه بحاجة لتوسيع حقيقي لإطار سلالمه الموسيقية فأدخل لموسيقاه السلالم الخماسية والسداسية (ذات الأصوات الكاملة فقط) ، والمقامات الإغريقية والكنسية ، وهكذا تغيرت الملامح الموسيقية «التأثيرية» وأصبح هدفه الرئيس أن يكتب موسيقى ناعمة بعيدة عن التعبير العاطفي الرومانسي ، موسيقى توحي بأجواء وألوان غائمة غير محددة (كما في مؤلفته الشهيرة «مقدمة أمسية الفون Prelude a l'apres - midi d'un faune التي استلهمها من قصيدة «مالارميه» الرمزية) ولكن أخطر ما أدخله ديبوسي للموسيقى هو تسخيره للهارمونية لهدف التلوين والتظليل (وليس الترقيم كما كان الحال في الموسيقى الكلاسيكية) ، فنجده يستبيح

تصرفات هارمونية كانت محظورة عبر القرون ، وهى المسارات الهارمونية «المتوازية» للخامسات والرابعات ، والتي أحسن هو توظيفها للتلوين الموحي في موسيقاه .

ولكن «التأثيرية» لم تعش طويلاً (وإن اتبعها بعده بعض مؤلفي أوروبا[١٣]) فسرعان ما انحسر تيارها قرب مطلع القرن العشرين وتخلى ديبوسي نفسه عنها فى سنوات حياته الأخيرة وتحول نحو مزيد من الرصانة الكلاسيكية !

وهكذا تأهبت الموسيقى الغربية لدخول القرن العشرين بلغة هارمونية شديدة الكروماتية وبمحور تونالي يفتقر للوضوح ، وبألحان فقدت بعض عذوبتها ـ وتضافرت كل تلك العوامل لتهييئ الموسيقى للتغييرات العنيفة التي جاء بها القرن العشرون .

موسيقى الحداثة فى القرن العشرين :

أشرنا من قبل للتغييرات الجوهرية فى المناخ النفسي للقرن ، وحيرة أهله بين التطورات العلمية والسياسية والتكنولوجية المتسارعة ، وفى إشارة موجزة عبرنا عن بعض التجديدات التي غيرت ملامح الموسيقى فى القرن العشرين لحناً وإيقاعاً وهارمونية والمحور التونالي الموروث فاتجهت لمصادر جديدة للرنين الموسيقي إلى أن وصل الأمر ، منذ النصف الثاني للقرن العشرين إلى إلغاء الآلات الموسيقية والأصوات البشرية وأغلب أدوات التعبير الموسيقي السائدة في القرون السابقة . وربما كان المبدعون الموسيقيون قد ضجروا بما وصلهم من موسيقات القرن السابق وأراد فنانو «الطليعة» منهم (الآفان جارد Avant garde) أن يستكشفوا مسالك جديدة وهي حاجة دفعتهم إلى القفز فوق السدود ، والتخلي عما هو موروث ، بحثا عن أدوات ومفردات موسيقية جديدة ـ وكان فنانو الطليعة في الفنون التشكيلية [١٤] والأدب يسيرون صوب نفس الأهداف ، اعتقادا منهم أنه يستحيل الاستمرار في الإبداع بروح الرومانسية المتأخرة ، (كما لو كانت توجهاتهم وطموحاتهم التجديدية ضرورة حتمية ، أو هي الوحيدة القادرة على تلبية احتياجات العصر) وربما كانوا محقين ، غير أن العقود التالية من القرن ذاته قد أثبتت أن اعتقادهم هذا لم يكن صحيحاً تماماً ، فقد أبدع

مؤلفون آخرون لهم قيمتهم ـ وخاصة في النصف الأول من القرن العشرين ـ أعمالاً موسيقية لم تتخل تماماً عن الروح أو اللغة الرومانسية ، مما دل على أنه ما زالت هناك إمكانات وطاقات كامنة في لغة الموسيقى الموروثة ، إذ إنّ كتابات تلك الفئة كانت لها جاذبية محسوسة وصدى طيب عند المستمعين .

والأمر الذي أعنيه باتجاهات الحداثة الموسيقية ـ بجانب التغيرات الروحية والفكرة المستجدة فى القرن العشرين ـ هو توحد الفنانين التشكيليين والأدباء والمؤلفين الموسيقيين في حركة فنية قوية هدفها مناهضة فنون القرن التاسع عشر (وبخاصة قواعد تلك الفنون) ، وقد جاءت تلك الحركة كرد فعل ضد فكر القرن السابق وثقافته . ولم تحتفظ حركة الحداثة فى القرن الجديد من القرن السابق إلا بشيء من ذاتية الفنان (الرومانسية) وفرديته ، رغم التشكك الكبير في النظرة الأساسية للرومانسية في الفن ، وتواكبت حركات تجديد الفن التشكيلي مع الموسيقى لأول مرة فى تاريخ أوروبا ، وأطلق كل الفنانين العنان لأحلامهم ومغامراتهم لخلق فنون جديدة ، وتبلور هدف المؤلفين الموسيقيين في التوصل إلى «رنين موسيقي جديد» أقرب تعبيراً عن وجدان عصرهم ومناخه الفكري والروحي ـ رنين يعكس بعض قلق العصر وتوتره وسباقه اللاهث لاستكشاف آفاق جديدة .

وندعوك أيها القارئ لتجوب معنا في آفاق ودروب الموسيقى الحديثة فى النصف الأول من القرن (وربما بدءا من العقد الأخير من القرن التاسع عشر) ، مع الأخذ فى الاعتبار أن هذه الفترة ذاتها تنقسم لأكثر من مرحلة ، تتسم كل منها بملامح مميزة وإن اتفقت إجمالا فى حقيقة جوهرية وهي أنها لم تنبذ أدوات التعبير الموسيقي المعروفة ـ مثل الآلات الموسيقية والأصوات البشرية الغنائية ـ ولكنها مسّتها بعصا سحرية طورتها وحورتها ووسعت آفاقها واستخرجت منها أنواعاً فريدة من الرنين الموسيقى لم تعهدها الموسيقى من قبل . وإيضاحاً لهذا فإننا نستعرض معا مفردات الموسيقى في النصف الأول من القرن (بشكل إجمالي) لنرقب ما طرأ عليها من تحديث وتجديد :

١ ـ اللحن : (عزيز قوم ذل)

جاء مجددو القرن العشرين ليجردوا الألحان من عذوبتها ورونقها المألوف وخاصة عند أسلافهم الرومانسيين ، فاتجه ديبوسي (منذ سنة ١٨٩٠ تقريباً) في موسيقاه «التأثيرية» لكتابة ألحان قصيرة فاترة تسبح في غمام ، واتبع في ذلك السلالم والمقامات الجديدة التي أشرنا إليها من قبل . ثم جاء سترافنسكي (١٨٨٢ ـ ١٩٧١) ـ عميد مجددي القرن العشرين وأكثرهم جرأة وخصوبة ـ فبدأ في مرحلته الأولى والتي يطلق عليها «القومية الحوشية» (للتفرقة بينها وبين قومية الرومانسيين فى القرن السابق) بدأ سترافنسكي بأن استخدم في أحيان نادرة بعض الألحان الفولكلورية الروسية في بالبيهاته المبكرة ، ولكن بعد أن أفرغها من جوهر مضمونها اللحنى تقريباً وأحالها لشذرات قصيرة محايدة ، تفتقر للطابع المعروف عن الألحان ، وتجلى ذلك في باليه Patrauchka «بتروشكا» (١٩١١) و«قربان الربيع» (١٩١٣) وباليه أوراتوريو «الزفاف» سنة ١٩٢١ وغيرها ـ وكان لابد لعقليته الباحثة القلقة أن تخلق فى الوقت نفسه ثورة في عالم السلالم والمقامات لتتلاءم مع أهدافه ، فاستخدم السلالم الخماسية والسلم السداسى (سلم الأصوات الكاملة) اللذين أدخلهما ديبوسى قبله ، وأضاف كذلك سلما ثمانيا "octatonic" (يتألف من ثماني نغمات بترتيب خاص) .

ومضت مسيرة إضعاف اللحن وإقتاره في نفس الاتجاه على يدى آرنولد شونبرج[١٥] (١٨٧١ ـ ١٩٥١) أحد الشخصيات الثلاث الكبرى في نصف القرن الأول ، فكتب موسيقى متجردة من الارتباط بالمحور التونالي ، موسيقى «لا تونالية» atonal ولم يمض وقت طويل حتى ألقى بقنبلته التي فجرت اللحن والمحور التونالي تماما حين ابتكر سنة ١٩٢٣ منظومة جديدة لا تعتمد على أي سلالم بل على «صفوف» من النغمات يختارها المؤلف من بين الاثني عشر نصف صوت الكروماتية في الديوان الموسيقي ، وفي هذه المنظومة الاثني عشرية أو «الدوديكافونيه» تساوت النغمات وتحولت الألحان إلى نقاط من النغمات المتناثرة (وفى امتداد أبعد لنفس المنظومة أصبحت النغمات والإيقاعات وعلامات الشدة واللين في الأداء وغيرها «مصففة» بشكل مطلق ، وهو ما نتناوله بمزيد من التفصيل عند التعرض للنظام الاثني عشري) .

وبهذا التحول التاريخي الجريء اكتملت دائرة انحسار المحور التونالي ، الذى عرفته الموسيقى الغربية منذ عصر النهضة ، وهكذا نزل اللحن من عليائه ولم يعد أمير الموسيقى ، بل توارى فى نقاط وشذرات وصيحات يدفعها إيقاع محموم ، فى تلوينات صوتية عجيبة صاخبة ولكن لها جمالها الخاص .

إلا أن رياح التغيير ـ وإن همَّشَتْ قيمة اللحن ـ إلا أنها لم تفلح فى القضاء عليه تماماً ، بل ظلت هناك أعمال موسيقية كبيرة وهامة يلعب اللحن فيها دوراً محورياً كما في أعمال بعض كبار المجددين من أمثال بارتوك (١٨٨١ ـ ١٩٤٥) وأحد أهم الشخصيات الثلاث الكبرى فى ذلك القرن ـ فقد استمد بارتوك جوهر ألحانه من موسيقى بلاده الفولكلورية وموسيقى بلاد أواسط أوروبا ولكنها جاءت ألحاناً ذات جَرْس خاص ، مختلف عما عرفته الموسيقى الغربية قبلاً . ذلك لأنها تعتمد على مقامات شعبية غريبة التكوين (وبعضها يحمل ملامح من المقامات التركية) .

كما سمع العالم ألحاناً أخرى صريحة ، لها شيء من رونق الألحان المعتادة في مؤلفات من أرمينيا (خاتشاتوريان) وأمريكا اللاتينية (فيلالوبوس ـ وجيناستيرا ـ وشاڤيز وغيرهم) وهي ألحان مستمدة من حضاراتهم القومية المحلية .

وفى إطار مختلف ظهرت فكرة استخدام أبعاد لحنية أصغر من أنصاف الأصوات (مكروتونالية microtonal)، في محاولة للبحث عن عناصر لحنية جديدة للموسيقى . وهناك من كتب مقطوعات لآلة بيانو تؤدي أرباع الأصوات (مثل تشارلز آيڤز Ives) وهناك من استخدم أبعادا أصغر من ربع الصوت (مثل الويس هابا Haba التشيكى) وكانت دوافعهم في هذا عقلانية تجريبية . ومع ذلك فإننا نستطيع القول إجمالاً بأن اللحن في الموسيقى الحديثة كان قد أصبح أقل حضوراً ورونقاً وأكثر إقتاراً وتشتتاً ، وفقد الكثير من هيمنته على التعبير الموسيقي المعاصر .

الإيقاع : (هدير متوتر لا منطقي)

إذا أردنا أن نلخص ما طرأ على الإيقاع في موسيقى القرن العشرين فلن نجد أبلغ من

مقولة سترافنسكي «لقد وجدت الإيقاع في القرن التاسع عشر مصاباً بفقر الدم ، فحقنته بجرعة منعشة بثت فيه الحيوية» وهذه الجرعة الحيوية تجلت أولاً خارج النسيج الموسيقي ، في قسم آلات الإيقاع في الأوركسترا ، ومثل هذا فعله بارتوك من وحي الموسيقات الشعبية البلقانية التي توفر على دراستها وجمعها ـ وكذلك قام ميسيان بتطوير للمفاهيم الإيقاعية وتداخلها وتكويناتها التي استمدها من الضروب الهندية ومن أغاني الطيور ـ وبعض هذا فعله كذلك في الإيقاع سلطان كوداي ولايوش يانا تشيك Janacek وكانت إضافاتهما للإيقاع مأخوذة عن نبرات (اللغة) المجرية واللغة التشيكية على التوالي .

ولكن كيف أثرت هذه الدفعات المتعاقبة على إيقاعات الموسيقى الحديثة ؟ لقد تركت آثاراً ملموسة خارج النسيج الموسيقي تمثلت في تضخم الآلات وتنوعها في قسم الآلات الإيقاعية في الأوركسترا حيث تنوعت آلات الإيقاع وزاد عددها في الأركسترا ـ وخاصة في باليه سترافنسكي قربان الربيع Sacre du Printemps ـ بين آلات طرق معدنية ومن الجلد (كالطبول والدفوف بأنواعها) والآلات النغمية (كما أسند للبيانو دوراً جديدا في هذا المجال) وآلات الاحتكاك (مثل آلة الجويرو guiro الشعبية) ، وبلغ عدد آلات الإيقاع في باليه قربان الربيع على سبيل المثال لا الحصر (١٣ آلة) قام بعزفها عدد أكبر من العازفين من أي وقت مضى . وفي هذا الإطار نفسه كتب آلبرتو جيناستيرا الأرجنتيني «كانتاتة لأمريكا السحرية» كان لآلات الإيقاع الغربية والشعبية الأرجنتينية فيها دور مهول ، كما كتب للبيانو ضمنها ، باعتباره آلة طرقية . وكتب كارلوس شافيز المؤلف المكسيكي توكاتة tocata لآلات إيقاعية فقط . وليست هذه إلا أمثلة عامة للحضور المكثف لآلات الإيقاع سواء داخل كيان الأوركسترا السيمفوني ، أو في مجموعات وتكوينات خاصة من الآلات مثل «موسيقى للوتريات والإيقاع سواء والتشلستا» ، أو «الصوناتة لآلتي بيانو وآلات إيقاع» لبارتوك وغيرها[١٦] ـ وقد أسفر هذا الحضور المكثف لآلات الإيقاع عن ظهور فرق شهيرة(١٧) لا تقدم إلا أعمالاً لآلات الإيقاع فقط !

ولكن هذا التضخم الملموس في حجم الآلات الإيقاعية وأهميتها لا يقارن بما طرأ

على البناء الإيقاعي وموازين الموسيقى الغربية فى القرن العشرين ، فقد سرت داخل النسيج الموسيقي والموازين والتقسيمات الإيقاعية الداخلية حيوية متدفقة ، تمردت على كل رتابة القرن السابق وأضفت روحاً جديدة تنبض بالقلق والتحفز والحيوية ، فعرفت الموسيقى «الموازين المتغيرة» variable metres التى لا يستقر فيها الميزان على حال واحدة بل يتغير بحرية شديدة (ومحيرة للعازفين) بما خلق تدفقاً جديداً . وتجلى هذا التطوير الإيقاعي داخل النسيج الموسيقي كذلك فى الموازين الموسيقية ذاتها ، فانتشرت الموازين الأحادية العرجاء : كالخماسي والسباعي وغيرها ، في أعمال مؤلفين مثل بارتوك وسترافنسكي وكوداي وغيرهم ، وحتى الموازين البسيطة مثل الميزان الرباعي كان بارتوك يقسمه داخلياً تقسيماً غير مألوف (٣ + ٣ + ٢) وفي رقصاته البلغارية (من المجلد الأخير فى مكروكوزموس للبيانو) . أعلى بارتوك شأن الإيقاعات الشعبية البلغارية وبث فيها تدفقا وروحا إيقاعية طريفة بموازينها الغربية المركبة .

ولم يتوقف الهدير الإيقاعي عند آلات الإيقاع والموازين المتغيرة والضروب العرجاء وقلقلة الضغوط (السنكوب) بل تعداه إلى التلوين الأركسترالي ذاته، فالآلات الوترية التي كانت دائما فيما مضى رمز العذوبة والغنائية فى التلوين الأركسترالي ـ أصبحت مطالبة بأن تقدم عزفاً طرقياً خشناً (لتآلفات هارمونية كثيفة ومتنافرة) في «قربان الربيع» ، وليت هذه النبضات الطرقية تسير فى مسارات منتظمة أو منطقية بل على العكس نجدها تكرس التدفق «الموتوري غير المنطقي» (بتغيير النبضات والضغوط) في توتر هادر يبلغ آفاقاً من العنف والحدة لاعهد للموسيقى بهما ، لا في التقسيمات ولا الموازين الإيقاعية المتغيرة ، ولا في النبرات أو قلقلة الضغوط (السنكوب) ولا في الحضور المتضخم لآلات الإيقاع وللنبرات الإيقاعية الحادة التي تسري في النسيج الموسيقي كله عند أغلب مؤلفي هذا القرن ، فإذا أضفنا لهذا شغفهم باستخدام «الباص الملح الأوستيناتو ostinato» كركيزة إيقاعية ولحنية وهارمونية ، كما فعل سترافنسكي في أشهر باليهات مرحلته الأولى (القومية الحوشية) ، وكذلك بارتوك وغيرهما ، نجد أنفسنا أمام عالم إيقاعي يفور ويموج ويهدر بنبض لا يهدأ، بما رفع الإيقاع لمرتبة أعلى بكثير من أي عصر مضى ، فلم يعد مجرد هيكل يحمل الألحان بل أصبح هو الذي

يحرك الموسيقى ويسيِّرها وتمتزج نبراته مع الألحان على قدم المساواة .

وهكذا تم تطوير كل ظواهر الإيقاع ـ الخارجية والداخلية ـ تحت تأثير عوامل نفسية وجمالية جديدة غيرت ملامح موسيقى القرن العشرين ، وأهَّلتها لمزيد من الجرأة والصدق في التعبير عن روح العصر ونبضه ، وقام الإيقاع بدور جوهري في إضفاء «رنين» طريف ومثير على الموسيقى الحديثة ، رنين يتوافق وطبيعة التعبير الموسيقي المعاصر بكل عنفوانه وتدفقه اللاهث .

النسيج الموسيقي : (عصر انتصار التنافر)

النسيج الموسيقي تعبير يطلق على تكثيف الألحان سواء كان رأسياً بالهارمونية ، أو أفقياً بالكنترابنط ، وكان حتماً أن ينال النسيج الموسيقي من تجليات التحديث ما نال بقية عناصر الموسيقى ، فأصبحت هارمونيات موسيقى القرن العشرين أكثر تعقيداً ودسامة وأشد تنافراً ـ والتوافق والتنافر معروفان عالمياً ولا يحتاجان لشرح ـ ومعروف كذلك أن الهارمونيات «المتوافقة consonant» تمنح المستمع شعوراً بالرضى والراحة ، أما الهارمونيات «المتنافرة » dissonant وهي التي تتألف من نغمات ليس بين نغماتها علاقات «رياضية» بسيطة ـ فهي ، على العكس ، تعطي شعوراً بالتوتر والقلق ، كان يضطر المؤلفين الموسيقيين عبر القرون إلى «تصريف» resolve التآلفات المتنافرة إلى أخرى متوافقة [١٨] وخالية من ذلك التوتر الناتج عن التنافر ، وقد عرفت الموسيقى دائماً وقبل القرن العشرين تنافرات (ظهرت في تآلفات السابعة المتسلطة والسابعة الناقصة وغيرهما من التآلفات المتضمنة لعناصر متنافرة) ، وكان هذا التنافر يوظف نفسياً ودرامياً لبلوغ غاية الشعور بالاطمئنان عند تصريفه واستقرار الموسيقى عند التوافق (أي تصريف التآلفات المتنافرة على أخرى متوافقة) .

فالتنافر إذن كان قائماً دائماً في العصور السابقة ولكن بقدر ، وكانت تحكمه وتنظم مساره قواعد صارمة تسوقه إلى الغاية المتوقعة وهي إلغاء التنافر بالانتقال المريح للتوافق ـ ولكن التنافر فيما مضى كان شيئاً عابراً في النسيج (بشقيه الرأسي في الهارمونية ،

والأفقي في الكنترابنط) ـ أما في موسيقى القرن العشرين (ونصفه الأول بشكل خاص) فقد انقلبت الموازين وأصبح التنافر عنصراً عادياً له جماله وله قيمته التعبيرية واكتسب مكانة معترفاً بها ضمن أدوات التعبير والنسيج الموسيقي ـ ولذلك استغنى المؤلفون عن الضرورة السمعية والنفسية لعملية تصريف التنافر ، وأقصى ما تقبله بعضهم من حلول وسطية بهذا الصدد ، هو تصريف تآلفات مفرطة في التنافر إلى أخرى أقل تنافراً ـ وبذلك تحطمت قاعدة من أهم القواعد التي احترمها الفكر الموسيقي عبر القرون في صياغة النسيج الموسيقي ، وكسب التنافر جولات أخرى في هذا القرن واتسعت مشروعيته ، عندما توصل بعض المؤلفين لكتابة تآلفات تجمع بين مقامين لكل منهما أبعاده المختلفة عن الآخر ـ وكان مؤلف أمريكي محدود الشهرة هو تشارلز آيفز Ives قد ابتكر ازداوجية المقام هذه (البيتونالية bitonality) قبل أن يجعلها سترافنسكي شعاراً موسيقياً لشخصية (الدمية) «بتروشكا» في باليه بتروشكا (سنة ١٩١١) فقد كان ذلك الشعار عند سترافنسكي مكونا من تآلف في مقام دو الكبير وآخر في مقام فا دييز الكبير يسمعان معاً في آن واحد . وجدير بالذكر أنه ليس هناك أي رابطة بين هذين التآلفين (دو ـ فا دييز) ، فالعلاقة بينهما علاقة رابعة زائدة ـ (وهي التي كانت تسمى في العصور الوسطى في الغرب «الشيطان في الموسيقى» "diabolus in musica" إلا أن هذا البعد ذاته (الرابعة الزائدة) أصبح الآن محبباً لطائفة من مؤلفي القرن مثل شوستاكوفتش وبارتوك وسترافنسكي وغيرهم ـ ولم يقف الأمر عند «البيتوناليه» بل تعداه إلى «تعدد المقامات» أي «البوليتوناليه» والتي استخدمها مؤلفون من مجموعة الستة الفرنسيين منهم مييو[١٩] Milhaud واستخدمها دي فاليا[٢٠] De Falla وسترافنسكي[٢١] ورافيل[٢٢] وغيرهم ـ كما اتبعوا البوليمودالية polymodality (حيث يتم الجمع بين أكثر من مقام واحد معا) وكان الهدف من هذه التجديدات تعزيز الطابع الدرامي أو الإيحاء بنوع من التمزق أو الإشارة إلى تشابك العلاقات الموسيقية في العمل الموسيقي الخ . . .

وإذا كان للنسيج الموسيقى وجهان أو نوعان أحدهما الهارموني ، (وهو الذي تناولناه قبلاً) فإن النوع الآخر هو النسيج الكنترابنطي أي التكثيف الأفقي بأنغام لكل

منها استقلاله الإيقاعي ، (وهي أنغام تجدل مع اللحن الأصلي لتكوّن معه نسيجاً كنترابنطياً) وكانت تحكم ذلك النسيج فيما مضى قواعد محددة تُعْنى بالتوافق ، ولكن وبعد أن انحسر عنصر التوافق بوضوح من موسيقى القرن العشرين، ابتكر بعض المؤلفين نوعاً من الكنترابنطية الخطية Linear counterpointالتي تسمح بالتنافر ولا تسير حسب القواعد الكنترابنطية المتوارثة . ومن أهم من نشروا ذلك النوع من النسيج المؤلف الألماني : باول هندمت Hindemith وبارتوك وغيرهما .

وبجانب الهارمونية ، والكنترابنطية الخطية ظهرت عناقيد الأصوات Tone clus ters التي يعزف فيها العازف (على البيانو) مجموعة من النغمات المتلاصقة والتي لا يربط بينها وبين بعضها أي نوع من أنواع التوافق ، (وقد بدأها تشارلز آيفز في أمريكا كما اتبعها هنري كاويل Cowell ثم جون كيدج Cage وبارتوك أحياناً في أوروبا) . وكذلك عرفت الموسيقى الغربية فى ذلك القرن نوعا آخر من التكثيف النسيجي هو «الهيتروفونية» Heterophony وهو يرجع لأصول شعبية قديمة نابعة عن أداء عدة مغنين أو عازفين للحن محفوظ الهيكل بالذاكرة ، وأدائه بالتواتر الشفوي حيث لا يلتزم المؤدون بتفاصيل دقيقة وبذلك تضيف زخارفهم أو اختلافاتهم الطفيفة للحن بعض التفاصيل «المغايرة» للمسار ، ولكن لا تربطها أي روابط ولا قواعد هارمونية ، كما هي الحال في النوعين المشار إليهما قبلا : ومن المؤلفين الذين رفعوا هذا النوع البسيط لمجال الموسيقى الفنية ميسيان وسترافنسكي ومن قبلهما ديبوسي ومالر Mahler وغيرهما ، ونحن هنا أمام نسيج تكثيفي من نوع جديد لم تعرفه الموسيقى الغربية الفنية في أي عصر من عصورها السابقة .

التلوين : (وداعاً للنعومة وأهلاً بالتلوين الغريب الصارخ)

كان البحث عن «رنين موسيقي جديد الوقع» هو القوة المحركة والدافعة وراء اتجاهات التجديد فى الموسيقى طوال القرن العشرين ، لهذا ظهرت محاولات اكتشاف ألوان رنينية وصوتية جديدة أصبحت في ذاتها هدفاً في كل نواحي التلوين الصوتي colouring سواء لآلة منفردة كالبيانو ـ أو لمجموعة آلات لموسيقى الحجرة، صغيرة مثل

الرباعيات الوترية وما إليها ـ أو لمجموعات وتكوينات غير مطروقة كتلك التي ظهرت في أعمال كبار مؤلفي ذلك العصر ـ أو سواء كان التلوين الجديد منطبقاً على التلوين الأوركسترالي orchestral colouring نفسه ـ أو إلى تعديل ألوان بعض الآلات المعروفة والتي سمعت في أعمال حديثة بألوان صوتية طريفة ومثيرة ، ولعل عنصر الرنين التلويني كان من أخطر عناصر التطور في موسيقى القرن العشرين ، فلنستعرض بعض هذه التطورات الشيقة بشيء من التفصيل : فما الذي حدث للبيانو مثلا ؟ : في عام ١٩١١ طلع المؤلف المجرى الكبير بيلا بارتوك على العالم الموسيقي بمقطوعة قصيرة للبيانو (لا تتجاوز ثلاث دقائق) ولكنها قلبت موازين التأليف البيانستي (نسبة لآلة البيانو) ولا عجب فقد أسماها مؤلفها «سريع وحشي Allegro barbaro» ، وتزامن هذا تقريباً مع غمرة انفتاح فناني أوروبا على فنون القارة السوداء (إفريقيا) وحضارات مثلها اعتبرت في ذلك الوقت «بدائية» primitive ، فتأثرت بها الفنون الأوروبية المرهفة المنمقة فطعمتها بألوان وخطوط صارخة (كما في الأقنعة الأفريقية) ، وانتقلت هذه النزعة نفسها إلى الموسيقى فأثمرت ما سمي بالموسيقى «الحوشية Primitivism أو Barbarism» ، وأصبحت قطعة بارتوك المشار إليها من أوسع مؤلفات البيانو انتشارا ، وأحبها العازفون الذين كانوا قد ضجروا بعذوبة الرومانسية وغيام التأثيرية ، فرحبوا بكل ما هو جديد وحيوي . وكتب بارتوك هذه الموسيقى للبيانو بأسلوب جعل منه آلة طَرْق (percussio) واستخدم فيها هارمونيات خشنة متنافرة ، وضغوطاً ونبرات ايقاعية صغيرة الموازين غير منطقية الوقع ، توحي بزَخْم موتوري دفاق . . .

ومن أطرف ما ظهر في العقود الأولى من القرن كذلك تلوين بالغ الغرابة له دلالة بعيدة ، استحدثه جون كيدج Cage وغيره في آلة البيانو المألوفة ، إذ أضافوا لأوتارها من الداخل قطعاً معدنية أو خشبية (مثل الملاعق أو المشابك) وذلك لتغيير طبيعة صوت البيانو تماماً وسمي هذا باسم «البيانو المعدّ» prepared piano وكتب هنري كاويل[٢٣] (١٨٩٧ ـ ١٩٦٥) في هذا التلوين الشديد الغرابة مقطوعات نذكر منها الهارب الإيولي Aelian harp و Banshee[٢٤] ، وكان هذا توسيعاً (مُفْتَعَلاً؟) لحدود الألوان الصوتية للبيانو ، كآلة منفردة ، ولكنه متسق تماماً مع اتجاه البحث عن ألوان وأصوات غريبة

جديدة . وكذلك استخدمت ألوان أصوات «البلوز Blues» [٢٥]في الكتابة للبيانو في بعض الأعمال المتأثرة بالجاز) - jazz والبلوز تقوم على الجمع بين أصوات ثانيات صغيرة تعزف معا للإيحاء بإحساس ثلاثة أرباع الأصوات .

ولكن ليس الأسلوب الطرقي في كتابة البيانو المعاصرة ولا الهارمونيات الخشنة ولا عناقيد الأصوات tone clusters هي كل ما طرأ على آلة البيانو ، بل تحولت مكانة البيانو من آلة «سيادية» ، تكاد تطاول بنغماتها وثراء أصواتها الأوركسترا الكامل ـ تحولت هذه المكانة واهتزت حين عومل البيانو من بعض مؤلفي القرن العشرين على أنه مجرد «آلة طرق» تلحق بالأركسترا أو بغيرها من المجموعات لإضافة ألوان صوتية جديدة ، وهو ما نفذه سترافنسكي فى باليهات «بتروشكا» «وقربان الربيع» ، و«الزفاف Les Noces» (٤ آلات بيانو) ، وكذلك كتب جيناستيرا Ginastera الأرجنتينى عمله الكبير (للغناء وآلات الإيقاع) «كانتاتا لأمريكا السحرية» Cantata para America magica وألحق البيانو بآلات الإيقاع ، والأمثلة على هذه الاتجاهات الجديدة في تسخير ألوان آلة البيانو في مواقع جديدة من الأعمال الموسيقية ، لا حصر لها .

والفيولينة : ملكة الآلات الوترية ومحور «الغناء» العذب فى الأوركسترا عادة ، نالها هي الأخرى بعض ما نال البيانو في الكتابات الموسيقية المعاصرة ، إذ نجد بارتوك قد أدخل فى كتاباته العديدة للفيولينة ـ منفردة أو ضمن الرباعي الوتري ، أو كآلة صولو مع الأركسترا ـ ألواناً عجيبة من الأصوات والمؤثرات منها النبر العنيف (المسمى «بتسكاتو بارتوك») الذي يرتد معه الوتر بشدة إلى سطح «المراية» في الآلة محدثاً صوتاً أشبه بالنقر ، وإفراغ العزف من أي ذبذبة non vibrato . (وهذا متناقض تماماً لأساليب القرن التاسع عشر) أو العزف قرب خشب «الفرسة» Sul/ponticello وهو الذي يحدث صوتاً خشناً (أقرب للحشرجة) أو العزف على الأوتار بخشب القوس col / legno ، وربما كانت بعض هذه الأساليب معروفة من قبل ولكن بارتوك وظفها جميعا فى إطار لغة موسيقية محدثة غريبة الوقع ، عما هو مألوف في تلك الآلة ـ هذا بالإضافة لاستخدام أرباع الأصوات في بعض كتاباته للفيولينة ولبارتوك كذلك

تلوينات فهو قد كتب حركة كاملة في إحدى رباعياته الوترية ، تعزف كلها بالنبر (بتسكاتو) بالإصبع وبصوت خافت جداً!

وأما التلوينات الجديدة وغير المطروقة من الآلات فقد زخرت موسيقى القرن بأنواع كتب بها مؤلفون كبار أعمالاً هامة مثل «قصة جندي» و«الزفاف» ، الأولى (سنة ١٩١٨) لسترافنسكي كتبها لتُقرأ وتُسمع وتُرقص «لمجموعة شاذة التلوين تضم من الوتريات أقصى الأطراف في الحدة مثل الفيولينة وأقصى الغلظ مثل الكنترباص ، مع عدد صغير من الآلات الخشبية والنحاسية ، وست من آلات الإيقاع ـ وفي عمله راجتايم Ragtime (وهو نوع من الإيقاعات معروف في موسيقى الجاز) استخدم فيها إحدى عشرة آلة . وفي موسيقى بارتوك مجموعات لا تقل طرافة مثل عمله الشهير موسيقى للوتريات والإيقاع والتشلستا Celesta (وهي آلة عرفت بألوانها النيرة اللطيفة التي كتب لها تشايكوفسكي في القرن السابق «رقصة جنية السكر النبات» Sugar plum fairy في باليه كسارة البندق) ولكن بارتوك وظفها بطريقة مختلفة مع رباعي وتري مزدوج ومجموعة من آلات الإيقاع والهارب والبيانو والكنترباص والتشلستا ، والكسيليفون «وآلات الضجيج» [٢٦] وفي أمريكا اللاتينية كتب فيلالوبوس Villa Lobos إحدى متتابعات عمله «باخيَّات برازيلية» Bachianas Brasilciras لثماني آلات تشللو ومغنية سوبرانو ! وأخَرى لأوركسترا من آلات التشللو وحدها ، وغير بعيد عنه كتب شافيز (كما أشرنا من قبل) Toccata for Percussion «توكاته لآلات إيقاع» غير منغمة فقط .

ولا يمكن حصر أو تتبع كل مبتكرات مؤلفي القرن العشرين في مجال المؤلفات لمجموعات نادرة وغير مطروقة وكلها تنبع عن خيال خصب بلا حدود ورغبة في التعبير برنين أصوات جديد مميز حيث انفتحت أمامهم أبواب التجريب والابتكار على مصراعيها ، ومن ابتكاراتهم الطريفة اتجاه عدد منهم من أوروبا وأمريكا لتأثيرات موسيقات شرقية إما من الشرق الأوسط (مثل «المجموعة الفارسية» Persian Set للمؤلف الأمريكي هنري كاويل [٢٧]) أو من الهند (مثل سيمفونية تورانجاليلا Turangalila وغيرها من مؤلفات أوليفييه ميسيان الذي عبر عن نزعاته

التصوفية بنبرات متأثرة بإيقاعات من الهند ، وبمقامات بعضها شرقي وبعضها مبتكر synthetic ، وكتب لأوركسترا ضخمة تضم آلات «موجات مارتينو» Ondes Martenot [٢٨] وهي آلة ـ ضمن مجموعة هامة ظهرت في النصف الأول من القرن ـ من الآلات التي تصدر أصواتها بوسائل كهربائية (بعيداً عن الأوتار أو أعمدة هواء آلات النفخ) ولكن يعزفها عازف يضغط على الملامس. ومن جزر بالي وجاوة (أندونيسيا) انتشرت تأثيرات من أوركسترا الجاميلان Gamelan [٢٩] وغيرها.

وماذا عن الأوركسترا السيمفونية ؟ إنها لم تعد سيدة الموقف كما كانت من قبل ، فهي أحياناً يتقلص عددها في المؤلفات «الكلاسيكية الحديثة» Neo classic مثل سيمفونيات سترافنسكي وأعمال هندمت وريجير Reger وذلك في المرحلة التي امتدت ربع قرن في أعمال سترافنسكي بالذات ـ أو قد يتوسع عدد آلاته حتى يبلغ المائة والعشرين وأكثر بتضخيم قسم آلات الإيقاع فيها (باليهات سترافنسكي بالذات وخاصة قربان الربيع) أو يكبر عدد آلاتها بإضافة آلات جديدة مثل «موجات مارتينو» أو الثيريمين (التي اخترعها الروسي ثيرمين) أو التراوتونيوم trautonium ، وهي كلها آلات مستحدثة تضيف رنيناً جديداً .

وبالرغم من التضخم الكبير في تكوين الأوركسترا السيمفونية في العقود الأولى من القرن إلا أن السمَة الجديدة في تلك الفترة هي استحداث ألوان صوتية جديدة من الآلات الأوركسترالية المعتادة ، فآلة الفاجوط (Bassoon) طولبت (في قربان الربيع) أن تعزف في منطقة شديدة الحدة لم تسمع منها من قبل ، وآلة الفلوت استخدمت منها نوعيات منخفضة الطبقة جداً بشكل جديد شيق . ومهما يكن فلم تعد الأوركسترا السيمفونية ـ أيا كان حجمها ـ هي الوسيط الموسيقي الأهم والأشيع كما كانت في القرون السابقة ، حيث نافستها تلك التكوينات الغريبة من الآلات التي شاعت على نطاق واسع في أعمال المؤلفين المحدثين وخاصة في النصف الأول من القرن العشرين .

البناء الموسيقي : (قيمة مستقرة رغم كل التجديدات)

لم تشهد وسائل البناء الموسيقي ، أي أساليب صياغة الأعمال الموسيقية ، تطورات

واسعة تضارع تلك التي أشرنا إليها في كل العناصر السابقة والمكونة للتعبير الموسيقي (اللحن ـ الإيقاع ـ التكثيف النغمي ـ التلوين) بل إن ما عرفه هذا النصف الأول من القرن من تطورات بعيدة كان أقرب لتأكيد القيم الراسخة للصيغ البنائية الموروثة عن القرون الماضية ، فقد عاد الكلاسيكيون المحدثون ـ الذين أشرنا إلى بعض أعلامهم (وسنعود لتناول مذهبهم «الكلاسيكية الحديثة» بمزيد من الإيضاح) ـ عاد الكلاسيكيون المحدثون ـ إلى صيغ العصر الكلاسيكي ، مثل الصوناتة والسيمفونية الكونشرتو ، ولا يضير أن تكون الصوناتة «لآلتي بيانو ومجموعة آلات إيقاع» مثلا (بارتوك) أو أن تكون صيغة الصوناتة متضمنة في عمل كتب لآلات الإيقاع وحدها مثل (توكاتة شافيز للآلات الإيقاعية [٣٠]) ، ولا يهم أن يكون الكونشرتو هو «كونشرتو للأوركسترا» مثل عمل بارتوك الأشهر) والذي كان مما اختتم به حياة حافلة بجلائل الإبداعات) غير أن بارتوك حين كتب هذا الكونشرتو للأوركسترا[٣١] (وهو في حقيقته سيمفونية من خمس حركات) كان يكتب فيها بأسلوب فيرتيوزي بارع لكل نوع من آلات الأوركسترا . وقد ذهب بعض مؤلفي القرن إلى آفاق بعيدة في كتاباتهم في صيغة الكونشرتو فكتب ميو Milhaud كونشرتو للآلات إيقاعاً وأوركسترا ـ وكتب هندميت كونشرتو ، لآلة كهربائية ذات ملامس (يعزفها عازف) وهي «تراوتونيوم Trautonium» كونشرتو للتراتونيوم والأوركسترا ، أما الأمريكي الثوري جون كيدج Cage (١٩١٢ ـ ١٩٩٢) فقد كتب كونشرتو لبيانو «مُعَدّ» prepared piano [٣٢] ـ ومع ذلك فلم تكن كل الكونشرتات المكتوبة في تلك الفترة مستقبلية التوجه ، إذ إن من المبدعين من عاد لصيغ من عصر الباروك منها الكونشرتو جروسو Concerto Grosso، (مثل عمل سترافنسكي المسمى دومبارتون أوكس Dumbarton Oaks ـ أو مؤلفات الكونشرتو جروسو لمارتينو Martinu وفون وليامز وغيرهم) . وقبل أن نترك الكونشرتو «وكونشرتو الأوركسترا» فلابد لنا من وقفة قصيرة أمام بعض التجديدات البنائية التي أثرت الفكر البنائي في النصف الأول من القرن وهي «صيغة القوس» Arch Form التي طبقها بارتوك في ذلك «الكونشرتو للأوركسترا» المحكمة البناء (وفي الرباعية الوترية الرابعة) ، فقد جاءت فيها الحركات الأولى والخامسة متشابهتين في الطابع

والروح (وربما المادة الموسيقية) ثم جاءت الحركتان الثانية والرابعة أخَفَّ نسيجا وروحا وبينهما نفس التقابل والتشابه ، أما الحركة الثالثة Elegie (البطيئة) فهي تنفرد بطابع متميز يضعها على قمة الحركات الخمس في صيغة القوس ، وليس هذا الفكر إلا تأكيدا للروابط الداخلية التي تحزم أجزاء العمل الموسيقي معا وتخلق منها وحدة شديدة التماسك في إطار صيغة تبدو بسيطة ظاهريا (أ ب ج ب أ) ولكنها عميقة الترابط والحبكة. ومن التجديدات الطريفة في البناء الموسيقي ما اتخذه آلبان بيرج Berg أحد أساطين المدرسة الفيناوية الثانية ، ومبتكر(٣٣) شارك في ابتكار المنظومة الأثني عشرية - ففي أوبراه الشهيرة فوتسيك Wozzck(٣٤) وهي واحدة من اثنتين من أوبراته التعبيرية (٣٥) تعد من أعظم أوبرات القرن العشرين - لم ينبذ بيرج قيم البناء التقليدية في فوتسيك ، بل على العكس حقق فيها ترابطاً شاملاً (بفصولها الثلاثة معا فهي عبارة عن صيغة ثلاثية شاملة) والفصل الأول فيها اعتبره قسم «عرض» للقصة ، والثانى «ايضاحا للأزمة» (denouement) أما الثالث فهو «الكارثة» ولكل من الفصول الثلاثة ملامح صياغية مألوفة تماماً؛ فالفصل الثاني فيه متتابعة (سويت) ورابسودية أو مارش ثم باساكاليا(٣٦) (وهي مأخوذة عن رقصة قديمة ثلاثية كانت تقوم على وحدة لحنية تتكرر طوال القطعة وتسمع معها تنويعات «متصلة» إما لحنية أو هارمونية على تلك الوحدة) . والأغرب من هذا أن فصل الكارثة الأخير عبارة عن سيمفونية من خمس حركات وهي : صوناتة - فانتازى وفوجه Fugue - لارجو - سكرتو - وروندو «حربي» . ولم يجد المستمعون أي غرابة في المضمون الموسيقي الدوديكافوني غريب الوقع ، وبين هذه الصيغ الراسخة المألوفة . فالموسيقى الحديثة استطاعت أن تتعايش مع الفكر البنائي الموروث وأن تشحنه بمضامين ولغة موسيقية جديدة وجريئة أحياناً ووفق مبدعو القرن بين التزامات البناء الموسيقي السائدة وبين أساليبهم الموسيقية الجديدة .

كانت الصفحات السابقة عرضاً للتغيرات التي طرأت على لغة تعبير الموسيقى الغربية وأدواتها وأساليبها في النصف الأول من القرن العشرين ، وإن كنا لابد أن نعترف أن التقسيم الزمني المحدد لمثل هذه التطورات العميقة ضرب من المستحيل - وسوف نعرض بعدها هنا بكثير من الإيجاز لاتجاهات بعينها هي التي أفرزت تلك

التغيرات التي ناقشنا نتائجها وآثارها (على اللحن والإيقاع ، والتكثيف النغمي (النسيج) والتلوين الموسيقي) . وسوف نشير فيما بعد لبعض من أشهر نماذج هذه الاتجاهات ومؤلفيها لكي نحفز تطلع القارئ للسعي للاستماع إليها والتعرف على الفكر الموسيقي الذي تنبع منه :

كانت «الحوشية» أو البدائية primitivism أو barbarism وهي المناظرة لما عرفه التشكيليون باسم Fauvism أولى الصدمات التي واجهتها الموسيقى في العقدين الأول والثاني حيث أخذ بعض المؤلفين في تقليد ضجيج المصانع وموسيقى الآلات ثم امتد الأمر لتكريس أساليب التنافر الهارموني والتآلفات الخشنة ، ووجدناهم يعاملون آلة البيانو معاملة الآلات الطرقية (وهي بطبيعتها ملائمة لهذا حيث تصدر الصوت عن طريق المطارق التي تطرق الأوتار المعدنية) ـ وكان بارتوك وسترافنسكي من أكبر المؤمنين بهذا الاتجاه فكتب بارتوك مقطوعته الشهيرة للبيانو باسم الآللجرو الوحشيAllegro barbaro سنة ١٩١١ ، ثم اتبع نفس النهج الفني في ثلاثة من أعماله الموسيقية للمسرح (هي أوبرا قلعة ذي اللحية الزرقاء [٣٧] سنة ١٩١٣ ـ وباليه الأمير الخشبي [٣٨] سنة ١٩١٤ «والحكيم الصيني العجيب»سنة ١٩١٩ [٣٩]) التي قوبلت برفض عنيف في موطنه المجر «التعبيرية» في موضوعاتها والحوشية بأسلوبها ولكنها لقيت اهتماما في أوروبا وألمانيا .

وأما سترافنسكي فقد فاق معاصريه في اتباع الحوشية في باليهاته في المرحلة الأولى (١٩٠٨ ـ ١٩١٨) فقد صنع تاريخ الموسيقى في بداية القرن بموسيقى باليه «قربان الربيع» التي تغلغلت فيها كل سمات الحوشية في الأوركسترا الضخمة التي ضمت مجموعات كبيرة من آلات الإيقاع بأسلوبه الخشن العجيب ، فكان العرض الأول لهذا الباليه سنة ١٩١٣ تأكيدا قاطعا للحوشية ، ولذلك صدم مشاعر الفرنسيين ، الذين اشتبكوا بالأيدي في ذلك العرض الأول والذي لم يتم (وكان أشهر فضيحة موسيقية وفنية في القرن !) .

وبروكوفييف (١٨٩١ ـ ١٩٥٣) كان هو الآخر من أنصار «البدائية» فكتب هذا المؤلف الروسي موسيقى صارخة الحدة بعنوان متتابعة «آلا ولوللي» وقوبلت برفض

كبير فأدمج موسيقاها في عمل لاحق باسم Scythian Suite [٤٠]، فصدمت الجمهور بتنافراتها الهارمونية الصارخة وحدَّة الإيقاع (وهو ما أوقع أحد النقاد الروس في موقف تاريخي فاضح، نذكره هنا لطرافته : إذ ألغي التقديم الأول لهذه المتتابعة في آخر لحظة، ولكن الناقد الروسي كان قد كتب (مسبقا) نقداً هجومياً عنيفاً عليها، دون أن يسمعها أو حتى أن يطلع على مدونتها وأرسله للنشر فعلاً ! ـ وبقدر ما أساء هذا للناقد فقد خلق بعض التعاطف مع المؤلف ولم يلتزم پروكوفييف نفسه بالبدائية بل تحول بعد ذلك بقليل إلى الكلاسيكية الحديثة .

أما القومية Nationalism ـ ونضيف لاسمها هنا صفة «الحديثة» تمييزاً لها عن قومية القرن السابق في لغتها الموسيقية ـ فإذا كانت امتداداً محدثاً للمذهب الذي ازدهر في الثلث الأخير من القرن السابق، وأفرز عددا من المدارس «القومية» الموسيقية في بلاد أوروبية صغيرة ـ فهي في القرن العشرين قد توسعت جغرافيا وموسيقيا وتطورت أساليبها بما يساير روح العصر، وإن كانت الفلسفة واحدة فيهما وهي ابتكار أساليب موسيقية في إطار تيار الموسيقى الغربية العام (mainstream) بإدماج عناصر من الموسيقى الشعبية (أو الدينية) في الخطاب الموسيقي للمؤلفين القوميين الجدد، وهو خطاب مشحون بطاقات موسيقية تضفي عليه ما يعبر عن موطنه الجغرافي وعن الحضارة الموسيقية التي نبع منها، وهو يتوقف في نجاحه على موهبة المبدع القومي وسيطرته على مواده الموسيقية .

والمثل الأعلى للقومية الحديثة في هذا القرن هو : بيلا بارتوك الذي انغمس بكل طاقاته العلمية كباحث. والإبداعية كمؤلف ـ في بحث الموسيقات الشعبية لأواسط أوروبا وجمعها وتدوينها وتحليلها، ثم خرج من هذا كله بخلاصة مصفاة للروح المجرية وأودعها في موسيقاه ذات الطابع الشخصي الفريد، عبر مراحل حياته (الثلاث) كلها، فخلق نماذج رفيعة متفردة للموسيقى «القومية الحديثة» على كل مستوياتها، وهو ما بلغ الذروة في أعماله الكبرى : «موسيقى للوتريات وآلات الإيقاع والتشلستا»، «والديڤرتمنتو» «وكونشرتو الأوركسترا»، أو المجلدات الستة «العالم الصغير» (مكروكوزموس) وفي رباعياته وغيرها .

ومن أمريكا اللاتينية سمع العالم الموسيقي نبرات قومية غريبة في مؤلفات فيلا لوبوس (١٨٨٧ ـ ١٩٥٩) البرازيلي، وكارلوس شافيز المكسيكي (١٨٩٩ ـ ١٩٧٨)، وألبرتو جيناستيرا الأرجنتيني (١٩١٦ ـ ١٩٨٣) الذين أشرنا من قبل لبعض إبداعاتهم الهامة .

وفي نفس الاتجاه أبدع سترافنسكي موسيقاه في مرحلته الأولى، غير أنه لم يستقر طويلاً، لا عند الخوشية البدائية ولا القومية الحديثة، بل أدار ظهره لهذا كله واتجه إلى رصانة «الكلاسيكية الحديثة» .

الكلاسيكية الحديثة : Neo Classicism انتشر هذا الاتجاه منذ الربع الثاني تقريباً من القرن، ولعل أغرب ملابسات هذا الاتجاه أن زعيم المجددين وأكثرهم جرأة فيما قبل، سترافنسكي، كان من أكبر المعتنقين له في أعمال «تمهيدية»، بدأت بموسيقى باليه بولشينيلا Pulcinella، التي كتبها على ألحان غير معروفة للإيطالي بيرجوليزي (١٧١٠ ـ ١٧٣٦) من القرن الثامن عشر، «وقصة جندي» Histoire de Soldat[٤١] لعدد صغير من المؤدين ـ ولم يلبث أن اتخذ دورة كاملة حين اختار كتابة «سيمفونيات» كلاسيكية الكيان وحديثة المضمون والتلوين الموسيقي ومبتكرة في الفكر اللحني والإيقاعي ـ واختفت من أعماله في هذه الفترة الطويلة ـ والتي امتدت لربع قرن كامل ـ اختفت امارات العنف الخوشي وشدة التنافر والتلوينات الصارخة، فاكتسب عدد كبير من مؤلفاته «الكلاسيكية الحديثة» شهرة باقية، مثل السيمفونيات «في مقام دو»، وذات الحركات الثلاث، وسيمفونيات لآلات النفخ، وسيمفونية المزامير Psalms وأخيراً وليس آخراً الأوبرا ذات الطابع الشبيه بموتسارت «نهاية داعر» Rake's progress والكونشرتو جروسو : Dumbarton Oaks وغيرها .

ومن أساطين الكلاسيكية الحديثة كذلك باول هندمت في مؤلفاته التي تعيد للأذهان عالم الكونشرتو جروسو من عصر باخ، في أعماله المسماة Kammermusiken (موسيقات الحجرة) . أما بروكفييف فقد ترك جانباً بدائية العقود الأولى وتحول بوضوح تام للمثل الكلاسيكية في سيمفونيته «الكلاسيكية» . سنة ١٩١٧ . ولقد لقيت كلاسيكية سترافنسكي الحديثة تعاطفاً من عدد كبير من معاصريه وخاصة في باريس،

مثل پروكفييف (فقد كان مقيما في باريس في العشرينيات) وروسيل وبولنك Poulenc ـ وهو واحد من مجموعة «الستة Les Six» الفرنسيين الذين سعوا لبساطة الكلاسيكية ووضوحها وإن شابتها أحيانا عندهم لمسة من السخرية . ومهما يكن فإن هناك فرقاً أساسياً بين الكلاسيكية والكلاسيكية الحديثة وهو فرق يتمثل في لغة الموسيقى ، ولا يكفي أن نجده في بناء موسيقي قديم بل هو الذي ينفث فيه روحاً فنية وجمالية مختلفة .

وقد تزامن تحول سترافنسكي ومعاصره شونبرج [٤٢] إلى الكلاسيكية الحديثة ، مع تحول مشابه في فن معاصرهم التشكيلي العظيم بيكاسو في تلك الفترة التي أعاد فيها تصور فيلا سكويث وغيره . وفي ألمانيا فرضت هذه النزعة نفسها من خلال أسلوب حركة «باو هاوس» Bau haus في التصميمات المعمارية والداخلية التي تتفق مع ما أسموه الموضوعية الجديدة Neue Sachlischkeit وتتميز بخطوط وزوايا شديدة الوضوح وفي الهندسة والخالية من أي زخرف .

القضاء على التونالية (اللاتونالية) والإثني عشرية (الدوديكافونية):

أشرنا في تناول ميراث القرن التاسع عشر إلى الحصار الذي أحاط بالإحساس التونالي ، أي المركز الذي ترتاح الأذن للاستقرار عنده ، ولم يعد ممكنا أن يستشعر المستمع (مهما كان حاد الأذن واسع الخبرة) أنه يستمع لموسيقى في سلم معين (لا بيمول أو صول الصغير مثلا) كما كان يحدث في الموسيقى الكلاسيكية وأغلب الموسيقى الرومانسية قبلا ، ولقد ازدادت حدة هذا الحصار للمحور التونالي وإلى أن تاهت معالمه أو كادت ، حتى في مؤلفات المجددين الذين لم يقطعوا صلاتهم نهائياً بالماضي بل احتفظوا ببعض دلائل الاحساس بمقام أو مركز تونالي (حتى ولو كان مختفياً في موسيقاهم وراء تقنيات الكتابة الحديثة) كما هو الحال في عدد من مؤلفات بارتوك وسترافنسكي وآيفز وسكريابين وپروكوفييف وغيرهم في العقود الأولى للقرن العشرين .

وتصاعد هذا الحصار على يدي آرنولد شونبرج الذي ضاق بوسائل الرومانسيين

المتأخرين ، بعد أن عَرَكها جميعاً وكتب فيها بنجاح [٤٣] ، ووجد نفسه مدفوعا للبحث عن التبسيط والدقة والإيجاز ، فبدأ رحلته الطويلة التدريجية للتحرر من طغيان النظام التونالي ومن «عبودية السلم الأساسي» . وكان من خطواته الأولى ـ هو وتلميذه وزميله أنطون فون فيبرن (١٨٨٣ ـ ١٩٤٥) تلحين أغان غابت عنها تماما دلائل التونالية ، وفقدت أي مرجعية تونالية محسوسة ، وكان ذلك سنة ١٩٠٨ [٤٤]، وفي عام ١٩١٢ خطا أول خطواته الواضحة نحو فكر موسيقي وجماليات موسيقية جديدة تماما (في خمس مقطوعات للأوركسترا) . وهكذا بدأت أخطر مغامرات الموسيقى الغربية في هذا القرن حيث توصل شونبرج لنظام جديد لا يرتبط مطلقاً بالسلالم أو المقامات ، فبدأه بمؤلفات لاتوناليه Atonal (أو كما كان يفضل تسميتها : "non- tonal" وهذا المصطلح الجديد الواسع تندرج كل الموسيقات الحديثة التي يفتقد المستمع فيها لأي انتماء لمحور تونالي ، ثم تطور به البحث إلى تقنين صارم لمنظومة جديدة ، ولكن بعد أن كان قد أبدع واحداً من أشهر مؤلفات القرن ألا وهو عمله «اللاتونالي» الشهير : «بييرو لونير [٤٥] Pierrot Lunaire» سنة ١٩١٢ (أو بييرو الشعنون كما ترجمه د. حسين فوزى) . والموسيقات اللاتونالية متعددة ولكن أنجحها وأشهرها هو «بييرو لونير» الذي يرسم جواً نفسياً من الحلم والكابوس ويحدث الشعر فيه عن مشاعر الغربة والضياع النفسي ، ولذلك جاء هذا الأسلوب الموسيقي ـ المفتقر لمرجعية التونالية ـ مناسباً تماماً للتعبير عن هذا الجو النفسي ، وزاده «الكلام الغنائي» (الذي ابتكره شونبرج في هذا العمل لأول مرة) صدقا في الإيحاء بمشاعر الضياع وهذا هو الجو الذي يقترب من اللامعقول [٤٦] . والأهم من هذا أن موسيقى بييرو لونير اللاتونالية كانت تحتوي على عنصر من العنف والتشويه المتعمد . وبعد حوالي عشر سنوات كان بحث شونبرج عن الدقة والإيجاز والتحرر من النظام التونالي قد تبلور في منظومته التي عرفت باسم الاثني عشرية [٤٧] (الدوديكافونية) والتي ألغت تماما كل ارتباط بمفاهيم السلالم الموسيقية الموروثة ، وحققت نوعاً جديداً من «عقلنة» الموسيقي وتجريدها ، وانتهي تماما ذلك التعريف للأعمال الموسيقية باسم سلمها (مثل صوناتة في سلم فا الكبير الخ) وحل محل السلم الموسيقي «صف من الأصوات» tone row (أو

serie بالفرنسية والألمانية) ويتألف هذا الصف من الاثني عشر نصف صوت الموجود داخل الديوان (الأوكتاف) وهي التي يختار المؤلف لها ترتيباً خاصاً يبنيه ويكتبه قبل بداية العمل الموسيقي ، باعتباره المادة الخام للموسيقى التي ستأتي بعده . وكانت هناك شروط معينة تحظر تكرار أي واحد من أصوات «الصف» إلا بعد استنفادها كلها ، لأن تكرار أي صوت منها يكسبه أهمية تفوق الأصوات الأخرى وهو ما حرص شونبرج على تجنبه تماماً . ولكل عمل موسيقي صف منظم بطريقة خاصة ومنه يستمد المؤلف الألحان والهارمونية والكنترابنط جميعاً ويمكنه أن يتعامل معه بأربعة أوضاع هي : وضعه الطبيعي ، أو انقلاب هذا الوضع ، أو وضعه الراجع [٤٨] (من اليمين لليسار وكأنه يقرأ في مرآة عاكسة) أو في انقلاب الوضع الراجع . ومن النسخ المختلفة - رأسية وأفقية - يبنى العمل الموسيقي كله بكل أبعاده على أساس هذه التباديل والتوافيق، إما في منطقتها الأصلية أو بُعد «تصويرها» transposed إلى مناطق صوتية أخرى .

وبديهي أن التأليف وفق هذه النظرية الرياضية الصارمة كان في بداية الأمر جافاً يخلو من أي عاطفة ، ولكن مواهب تلميذه آلبان بيرج قد أثبتت في أوبراته (فوتسيك ولولو Lulu) وكونشرتو الفيولينة والأوركسترا وغيرها ، أنه يمكن ابتكار صفوف أصوات تسمح بشيء أو ظل من الإحساس التونالي ، وأنه يمكن تأليف موسيقات دوديكافونية تحمل عواطف إنسانية أو تصور شخصيات إنسانية في مواقف درامية في مسرحيات «تعبيرية» التوجه . وحتى شونبرج نفسه وفق في سنواته الأخيرة إلى أن ينفث في بعض أعماله المكتوبة بهذا الأسلوب روحاً من الصدق والإحساس ، بعد أن طوع منظومته الصارمة لشيء أقل جمودا وجفافا ورياضية كما في عمله «نشيد إلى نابليون» [٤٩] (سنة ١٩٤٢) أو متتابعة البيانو سنة ١٩٢٤ أو أوبيرا «موسى وهارون» سنة ١٩٥٣ وهي جميعاً تتميز بخطوط لحنيه متباعدة واسعة القفزات وبلغة هارمونية ضخمة التنافر .

وأثبت الزمن مصداقية هذه المنظومة الموسيقية وصلاحيتها للبقاء ، سواء في أعمال مؤلفي «المدرسة الفيناوية الثانية» (شونبرج وبيرج وآنطون فون فيبرن [٥٠]) أو في

كتابات أجيال أخرى من الموسيقيين من جنسيات مختلفة في أوروبا وأمريكا واليابان ، ومع ذلك فهي لم تقض نهائياً على كل ما سبقها بل أمكن أن تتعايش النظم الموسيقية المستحدثة والموروثة ، من منظور جديد ولأهداف جمالية جديدة ـ ولكن ظهر بعد ذلك من طور فكرة التصفيف تطور آخر غير متوقع فيما سمي بالتصفيف المطلق Total Serialization فقد عرفت الموسيقى الغربية مؤلفا جبار الفكر شديد التفرد والعمق هو المؤلف الفرنسي أوليفييه ميسيان Messain (١٩٠٨ ـ ١٩٩٢) والذي لعب دورا ضخما في تشكيل الفكر الموسيقي في هذا القرن سواء بإبداعه الثري الجديد أو من خلال تلاميذه المتعددين في مجالات متعددة شديدة التنوع يهمنا هنا منها نظامه المسمى «التصفيف المطلق الجديد New Total Serialization» ، وقد جاء هذا النظام في محاولة للتقنين والتنظيم بعد ما حاق بأوروبا من اضطراب ودمار شامل بعد الحرب العالمية . وكانت إحدى الوسائل في مواجهة ذلك الاضطراب الشامل أن يسعى المؤلفون لإخضاع كل عناصر الكتابة الموسيقية لتصفيف صارم فجعل ميسيان لكل عنصر صفاً محدداً مسبقاً يتحرك المؤلف في حدوده طوال العمل ، فامتد التصفيف عند ميسيان إلى الإيقاع (بتحديد صف من القيم الإيقاعية) وإلى درجات الشدة intensity وإلى ظلال التلوين الأدائي . dynamics وهكذا تراكمت هذه التراكيب شبه الرياضية ، ولم تحقق ما سعى إليه ميسيان من تنظيم ، بل أضافت لموسيقى «صفوف الأصوات الاثني عشرية تعقيدا على تعقيد ـ وكان اثنان من أشهر تلاميذه ومريديه هما الفرنسي بيير بوليز Boulez (١٩٢٥ ـ) والألماني هانس هاينز شتوكهاوزن Stockhausen قد اتبعا هذا التصفيف المطلق الجديد ، ولكنهما سرعان ما تخليا عنه وانطلقا في مغامرات أخرى ، بعيدة عن هذا المبدأ ، وحتى هو نفسه لم يلتزم به بل تابع صولاته وجولاته الصوفية في عوالم موسيقاه الكاثوليكية العميقة وفي أصوات الطيور [٥١] وفي الفلسفات الهندية [٥٢]»وغيرها .

الصدفة في الموسيقى :

هل كان يمكن أن يخطر ببال باخ أو بتهوفن أن الموسيقى يمكن أن تترك للصدفة والعفوية ؟ لاشك أن هذا الاتجاه كان من أعنف اتجاهات القرن العشرين ثورية وراديكالية فهو يقوم على التساؤل في كل المفاهيم الموروثة حول الموسيقى ، بما لم يسبق له مثيل في أي عصر أو اتجاه سابق .

فقد شهدت الموسيقى الغربية رد فعل عنيف ضد محاولات المؤلفين للسيطرة الشاملة على كل عناصر الموسيقى والتحكم التام في كل تفاصيلها ، وجاء رد الفعل في أشكال متعددة أقربها وأكثرها جرأة «موسيقى الصدفة» Chance أو الموسيقى العفوية Aleatoric music ، أي أن الموسيقى بدأت تطرق مسالك جديدة تكرس عدم التحدد Indeterminacy، وكان من أوائل من وجهوا الفكر الموسيقي في هذا الاتجاه الثورى ، الأمريكي جون كيدج Cage الذي وضع كل المسلمات والمفاهيم الموروثة تحت المجهر وأخذ يفحصها بنظرة متشككة رافضة ، فنادى بأن الضجيج noise والسكون silence يمكن رفعهما إلى مصاف عناصر الموسيقى المعروفة كاللحن والإيقاع وغيرهما ! وتطبيقاً لهذه الفكرة الغريبة قدم عملاً باسم «موسيقى حجرة المعيشة : » Living room musicسنة ١٩٤٠ لرباعي كلامي وإيقاعات صادرة عن أشياء عادية في حجرة المعيشة أوراق وأثاث وشباك وأبواب ! ! واستمر في اتجاه الموسيقى العفوية فقدم سنة ١٩٥٢ على سبيل المثال «موسيقى الماء» Water music هي عبارة عن أصوات تفريغ الماء من إناء ممتلئ إلى آخر فارغ مع ورق لعب (كوتشينة) في عبثية جديدة وإن كان لها نظائر في فنون أخرى معاصرة .

وفي هذا الاتجاه العجيب تم تكريس عنصر المصادفة ، على أساس رمي الزهر (كما في النرد) ، وبناء عليه يترك للعازف اختيار أي الموارد ويستخدمها ويمكنه (العازف) أن يقرر موارد موسيقية وأصواتاً من أي مصدر (لم يحدده المؤلف) ، وفي غمرة هذا الانفلات في المعايير والمفاهيم كان استخدام كيدج لمواد خشبية ومعدنية ومطاطية وجلدية بين أوتار البيانو لتشويه وإخفاء معالم نغماته ـ أو ـ في أحسن الفروض ـ إكسابها رنيناً غير مألوف في أعماله «للبيانو المعدّ» . وعندما تخلى بوليز و شتوكهاوزن (تلميذي ميسيان) عن أفكاره الصارمة في التصفيف المطلق ، انضما للاتجاه المضاد

تماما، أي إلى معسكر الصدفة «وانعدام التحدد» في بعض أعمالهما ، فكتب بوليز عملاً للبيانو بعنوان Trope ترك للعازف فيه أن يرتب الصفحات كما يحلو له ، ومن طرائف تجليات «عدم التحديد والصدفة» الرباعي الوترى للمؤلف البولندى الكبير فيتولد لوتو سلافسكى Lutostawsky (١٩١٣ ـ) ومن قادة الحداثة الطليعية [٥٣] (آفان جارد) رباعية وترية تبدأ بفقرة كبيرة يطلق فيها العنان للعازفين الأربعة لكي يرتجلوا كما شاؤوا ، وعندما يعطي العازف الأول إشارة يبدأون في عزف ما هو مدون أمامهم . وفي عمله المعروف «ألعاب فينسيانية» Venetian Gamesسنة ١٩٦١ فتح الباب إلى شيء طريف تماماً وهو «الكنترابنطية العفوية» حيث سمح للعازفين (في أوركسترا الحجرة) أن يكرروا بعض العبارات خارج موضعها الأصلي في المدونة بما يحدث نسيجا دائم التغير في تفاصيله ، وبهذا توصل لشيء من التوازن بين الصدفة وبين المدونة المكتوبة .

ولا نثقل على القارئ بالخوض في كل ظواهر العفوية والصدفة في موسيقى القرن العشرين ، ولكننا نمعن النظر قليلاً في مسالك أخرى تمخضت عنها هذه التيارات وفتحت بها مسالك جديدة للموسيقى الغربية جاءت أقل حدة وغرابة ، وأقرب للاستجابة لاحتياجات الإنسان العادي الذي لايستطيع مواكبة كل هذه الاتجاهات العجيبة أو لعله لا يجد فيها متعة روحية .

موسيقى للاستهلاك الجماهيري ومؤثرات من الجاز :

ففي أوروبا مثلا نجد مؤلفاً مفكراً عميق الصنعة مثل باول هندمت [٥٤] ـ رغم نزعاته«الموضوعية الحديثة» وكتاباته الكنترابنطية المحكمة وأوبراته الفلسفية ـ نجد هندمت قد وضع نصب عينيه هدف ملء الفجوة الفاصلة بين الجماهير العريضة في هذا القرن وبين الموسيقى الحديثة ، فشغل نفسه في فترات ما بين أعماله الكبرى ، بفكرة تربوية واجتماعية جليلة وهي ابتكار موسيقات ميسرة للهواة (Lehrstucke) وتوجيه بعض جهده الإبداعي لكتابة «موسيقى للاستهلاك الجماهيري» (أو الشعبي) وأطلق

عليها Gebrauchs musik . ومن هذا النوع كتب سنة ١٩٣٠ أوبرا للأطفال ويؤديها الأطفال بعنوان «نحن نبني مدينة We build a City» .

وفي الولايات المتحدة مثلاً نجد هذا النزوع نحو التبسيط والتيسير وتقريب الأنواع الموسيقية (الفنية الجادة والدارجة popular) قائماً وناجحاً في أعمال جورج جيرشوين (الذي قيل عنه إنه أخذ بيد موسيقى الكباريهات إلى قاعات الكونسير) فقد ابتدع أوبيرا الزنوج الرائعة [٥٥] التي اشتهر بها ، نمطا من الأوبرات الجماهيرية النابعة من أوساط الشعب البسيط المطحون ، وكذلك وفق في رابسوديته بأسلوب البلوز (انظر ما ذكرناه قبلا عنها) للبيانو والأوركسترا في تقديم عمل موسيقي طازج فيه كثير من آيات التبسيط والمتعة الموسيقية السهلة بغير ابتذال ، فضلا عن ارتباطها بعناصر من الموسيقى الأمريكية المحلية للزنوج سواء في «الجاز» أو البلوز . وعلى ذكر الجاز فقد لمسنا قبلاً آثاراً من الجاز في كتابات سترافينسكي في مرحلة مبكرة وهو من المؤثرات الأمريكية الخفيفة ، التي صادفت هوى في أوربا ، ويقدم كوت ڤايل Weill المؤلف الألماني ـ الأمريكي (١٩٠٠ ـ ١٩٥٠) نموذجاً حياً لأساليب التأليف المبسطة التي تسعى لمخاطبة الجماهير العريضة بعيداً عن كثير من مبتكرات القرن المتطرفة ، فقد بدأ ڤايل منذ العقد الثالث يدخل عناصر من موسيقى الجاز «والكباريه» في أعماله المسرحية (مثل الأوبرا المبكرة «القصر الملكي») وعندما بدأ تعاونه مع المسرحي الألماني برتولد بريخت كتب عدداً من الأوبيرات السياسية (وخاصة بعد هجرته لأمريكا سنة ١٩٥٣) . وقد أضافت هذه الأوبيرات الهادفة لشهرته ، مثل «أوبيرا الثلاثة قروش» Die Dreigroschen Oper سنة ١٩٢٧ «وصعود وسقوط ماهوجني» سنة ١٩٢٩ ، ولكن الأهم من أهدافها السياسية أن ڤايل كان مؤثراً في اتجاه التبسيط الموسيقي للاقتراب من الجماهير .

المينمالية : Minimal music

قد يعجب القارئ كيف يمكن أن يطلق على أي موسيقى مثل هذه التسمية ؟ والحقيقة أنها تصفها وصفاً بليغاً ، فهذا المصطلح [٥٦] يطلق على موسيقات تعتمد على الحد

الأدنى minimal من المادة الموسيقية ، وقوامها تكرار رتيب شبه تنويمي لنماذج قصيرة خفيفة النسيج جداً لدرجة الإقتار . وقد ظهر هذا الاتجاه في أمريكا منذ الستينيات في مؤلفات موسيقيين من أمثال فيليب جلاس Glass، وتيري رايلي Riley ، وستيف رايش Reich ، ولامونت يونج Youngويمكن اعتبار يونج ورايلي هما المبتكران لهذا النوع ، هذا رغم أن كلاً من جلاس ورايش قد بثا فيه بعض الحيوية وأثبتا قدرته على البقاء ، وخاصة في أوبيرات فيليب جلاس التي أعادت شيئاً من الحيوية لأوبيرا القرن العشرين ، وإن كانت تعبر بأساليب بعيدة كل البعد عن مفاهيم الدراما الموسيقية السابقة فنحن هنا إزاء موسيقى بسيطة أحيانا إلى حد السذاجة . موسيقى تراكمية قوامها التكرار مع نزر قليل من الإضافة ، ولقد كانت الفلسفات الهندية التأملية (البوذية) من أقوى الدوافع لهذا الاتجاه حيث وقع أغلب المؤلفين المينماليين المذكورين هنا تحت التأثير المباشر للهند ، وعنها اقتبسوا هذا الأسلوب «الساكن» البطيء في الكتابة ، فكتبوا موسيقاتهم بنسيج شديد البساطة ، وإن اعتمدوا كثيرا على الباص المتكرر (الأوستيناتو) . وعلى كل حال فالتكرار الملحّ لنماذج موسيقية قصيرة من دعائم هذا الأسلوب ، وإن أضيفت إليه في فترة لاحقة أساليب من التكرار المنوع ولكن بشكل مبسط وبإيقاعات رتيبة ، وتلوينات آلية بسيطة(٥٧) تكاد تشعر المستمع بأنها موسيقى أحادية الصوت (مونودية مثل الموسيقات الشرقية)، واشتهر جلاس أول الأمر بموسيقاه المسماة «موسيقى في خامسات» Music in Fifths وفيها تكريس لتكرار هذا البعد ولكنه اتبع في أوبيراته المعروفة أسلوباً أكثر تفنناً ، وإن كان في الوقت نفسه بعيداً جداً عما ألفه المستمعون من الأوبيرات . وأشهر أوبيراته التي أكدت مكانته هي : آينشتاين على الشاطئ ـ ساتياجراها Satyagraha (٥٨) (عن غاندى) وأخناتون ، ومهما تكن الأفكار التي يدعو إليها في هذه الأوبرا الأخيرة فإننا إزاء موسيقى مسرحية أعطت بعض المصداقية والشرعية للأوبيرا في هذا القرن . وقد انتشرت مؤلفات المينماليين في مجال الموسيقى التصويرية للسينما وما إليها بصفة خاصة .

مزيد عن أعلام مبدعي القرن العشرين :

كرسنا الصفحات السابقة للعرض المفصل للتجديدات البعيدة في النصف الأول من القرن وترددت فيها بكثرة أسماء «المستكشفين» ، الذين أسسوا تلك الاتجاهات الجديدة فأحدثوا فيها تطورات ضخمة في هذا النصف دون الإشارة لأسماء وأعلام من تلك الفترة الزاخرة بالعطاء الموسيقي المتنوع الفلسفات والأساليب ، فهناك عدد لا يستهان به من المبدعين اللامعين في هذه الفترة لم تتردد أسماؤهم في غمار عرضنا للاتجاهات الحديثة ، وفي هذا إجحاف بهم ، ولذلك نشير هنا ولو إلى أسماء بعضهم من أعلام القرن ممن لا يندرجون تحت نزعات التجديد الرئيسة المذكورة قبلاً .

هذا وهناك قضية تاريخية وفنية محيرة ، ما بين «المعاصرة الزمنية» وبين المعاصرة الحقيقية لروح القرن العشرين ، فهناك موسيقيون عباقرة من أمثال رتشارد شتراوس (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩) وجان سيبليوس (١٨٦٥ ـ ١٩٥٧) وإدوارد إلجار (١٨٥٧ ـ ١٩٣٤[٥٩]) وفون وليامز Vaughan Williams (١٨٧٠ ـ ١٩٥٨) وغيرهم فكل هؤلاء الكبار عايشوا القرن العشرين في نصفه الأول (أو جزءا منه) ولكنهم روحياً وفكرياً لم يكونوا من حملة لواء الطليعة avant garde (الآفان جارد) ، التي غيرت ملامح الموسيقى في القرن، وإلى جانب هؤلاء فهناك قائمة تضم أسماء لامعة لكبار المبدعين ممن لم تذكر أسماؤهم ولا أعمالهم هنا ـ وليس هذا انتقاصا من قدرهم الذي أكسبهم مكانة راسخة في موسيقى القرن ، ولكنه محاولة للالتزام بخط فكري متسق ، ألا وهو تتبع الاتجاهات الجوهرية في حصاد الموسيقى الحديثة في هذا القرن ، ولذلك لا يكتمل مثل هذا العرض بغير الإشادة بهم والإشارة إليهم : موريس رافيل ومواطنيه من مجموعة الستة[٦٠] Les Six الفرنسيين (أصحاب اتجاه خاص في الكلاسيكية الحديثة) ـ أو كارل أورف Orff (١٨٩٥ ـ ١٩٨٢) وماكس ريجير Reger في ألمانيا ـ وبوتشيني (توفي سنة ١٩٢٤ وهو غني عن التعريف بأوبيراته الباقية) ورسجي (١٨٧٩ ـ ١٩٣٦)، ودالابيكولا Dallapicola (١٩٠٤ ـ ١٩٧٥) وهو من أعلام الدوديكافونية ومثله ، ولكن لفترة ، لوديجي نونو Nono (١٩٢٤ ـ) ولوتشيانو بيريو Berio (وهو من المجددين ذوي الأفق البعيد) (١٩٢٥ ـ) وأخيراً وليس آخراً برونو مادرنا Maderna

(١٩٢٠ ـ ١٩٧٣) وهو من عُتاه التجريبيين في إيطاليا ـ ومن روسيا لمعت أسماء شوستاكوفتش[٦١] (١٩٠٦ ـ ١٩٧٥) وبروكفييف (١٨٩١ ـ ١٩٥٣) وخاتشاتوريان (١٩٠٣ ـ ١٩٧٨) ، ومن جيل أصغر شنيتكه Schnittke ـ وفي بولندا اشتهر بنديرتسكي Penderecki ، تاديوش بيرد Baird وجوريتسكي Gorecki وغيرهم (وهم من التجربيين المعروفين بالجرأة في الاستكشاف والذي تميزت به بولندا عن غيرها من الدول الاشتراكية السابقة) ـ وأنجبت تشيكوسلوفاكيا (السابقة) مؤلفاً لامعاً هو لايوس ياناتشيك[٦٢] (١٨٥٤ ـ ١٩٢٨) ، وبوهوسلاف مارتينو Martinu (١٨٩٠ ـ ١٩٥٩) ـ ومن أسبانيا عرف العالم دي فالا De Falla (١٨٧٦ ـ ١٩٣٠) وجرانادوس (١٨٩٤ ـ ١٩٢٨) وتورينا (١٨٨٢ ـ ١٩٤٩) ورودريجو (١٩٠٢ ـ ١٩٩٨) ، (وهم من القوميين ، مع اهتمام تأثيري في موسيقى دي فاليا) ـ أما بريطانيا فإنها حققت صحوة كبرى (لم تشهدها منذ عصر پرسيل) فقدم مؤلفها الكبير بنجامين بريتن Britten (١٩١٣ ـ ١٩٧٦) أوبرات وأعمالاً موسيقية سيذكرها التاريخ[٦٣] ، وكذلك ديليوس Delius (١٨٦٢ ـ ١٩٣٤) ووليام والتون Walton وجوستاف هولست Holst ـ ومن المجر لمع اسم سلطان كوداي Kokaly ومن جيل أحدث (فكا وسنا) Ligeti[٦٤] ، وقدم مؤلفون أمريكيون أعمالاً لفتت أسماع الغرب لموسيقى بلادهم مثل كوپلاند (١٩٠٠ ـ ١٩٩١) وجيرشوين (١٨٩٨ ـ ١٩٣٧) وصموئيل باربر ، وروى هاريس Harris وغيرهم .

ولاشك أن هذا العرض القاصر ليس بديلاً عن المعرفة العميقة استماعاً واقتراباً من بعض هذه الإبداعات الثرية التي زخر بها هذا القرن (فليسامحنا هؤلاء المبدعون وغيرهم ممن لم نذكر أسماءهم على هذا الاختصار المخل في عرض فنونهم ولكن الحيز هو الذي فرض هذا) .

ثورة النصف الثاني من القرن العشرين :

إلغاء الآلات الموسيقية والأصوات البشرية واستكشاف مصادر صوتية جديدة عبر التكنولوجيا :

تمهيد : قبل أن نعرض لأهم ثورات القرن العشرين الموسيقية نود الإشارة إلى أن تقسيم القرن لنصفين ، أول وثان ، هو تقسيم تعسفي ، لأن نقطة التحول الكبرى كانت سنة ١٩٤٥ تاريخ النهاية الفاجعة للحرب العالمية الثانية . وإذا كان تسلسل الفكر في اتجاهات القرن العشرين السائدة في النصف الأول قد اقتضانا أن ندرج تحتها اتجاهاً لم يظهر إلا في الستينات هو اتجاه «المينمالية» فإن المبرر لهذا أن هذا النوع الموسيقى الجديد كان أقرب بطبيعته للفكر السائد في النصف الأول .

لقد اتفقت كل الاتجاهات والتيارات التي عرضنا لها في النصف الأول في أمر جوهرى وهو تعاملها جميعاً بأدوات الموسيقى التقليدية كالآلات الموسيقية (حتى ولو بعد تغيير وتطوير ألوانها الحقيقية وتطويرها أو مزجها بالآلات من حضارات أخرى)(٦٥) والصوت الغنائي البشري (حتى بعد ابتكار أسلوب يشوه طريقة الغناء فيجعلها أقرب للكلام)، ومع ذلك فإن من ذكرناهم من «التقليديين» «والمستكشفين» من مؤلفي تلك الفترة غيروا ما شاؤوا في لغة الموسيقى وأدوات تعبيرها ولكن داخل إطار الآلات والأصوات الغنائية ، وهي نفس أدوات التعبير الموسيقي المتوارثة عن القرون السابقة .

أما النصف الثاني من القرن فإن الثورة الحقيقية التي فجرها في عالم الموسيقى جاءت مرتبطة بالتقدم التكنولوجي في مجالات التسجيل الصوتى واستخراج الأصوات من مصادر الكترونية مباشرة والتلاعب بها وتطويعها بوسائل لا حصر لها بواسطة بعض الابتكارات التي توصلت إليها التكنولوجيا في النصف الثانى من القرن ـ فنحن هنا إذن إزاء حركة جديدة ألغت الآلات الموسيقية والأصوات البشرية واستعاضت عنها بأصوات مصنعة بوسائل إلكترونية تتفاوت في بساطتها وتركيبها ولكن محورها إلكترونى بحت ، وسيذكر القارئ أننا أشرنا قبلا لبعض إرهاصات هذا التطور . ونود أن نوضح أن هذا التطور لم يحدث دفعة واحدة بل ظهرت تجلياته بالتدريج ، فمن أبسط الأمور التي ظهرت منذ الحقب الأولى من القرن «كهربة» الآلات الموسيقية مثل الجيتار الكهربائي (١٩٣٦) وهو الآلة التي قامت بدور محوري في بعض أنواع موسيقى الجاز وكل الأنواع الأخرى المكملة مثل البوب وغيره . وفي مجال الموسيقات الجادة

ظهرت تجارب عندنا لكهربة آلات القانون والعود ، وفي الغرب قدمت تجارب مشابهة لآلة يولينة وآلة تشللو كهربائية ، ولكن هذه المرحلة المبكرة لا تندرج تحت ما نعتبره هنا «الثورة الالكترونية» للنصف الثاني من القرن وحتى الآلات المتقدمة التي اخترعها موسيقيون ومهندسون في النصف الأول لتصدر أصواتها كهربائيا مثل موجات مارتينو ـ وثيريمين وترمينوفوكس وتراتونيوم Trautonioum والإلكتروكورد وغيرها وهي كلها آلات تصدر أصواتها بوسائل كهربائية ، ولكن هناك عازفاً يعزفها . وتحت هذا النوع يندرج كذلك الأورغن الكهربائي والذي حقق ثورة أخرى جانبية بما أتاحه للعازفين من ألوان صوتية واسعة تكاد تغني عن الأوركسترا في مجال موسيقى الترفيه والموسيقى الدارجة الخفيفة .

أما الثورة الإلكترونية الكبرى فقد بدأت تتحسس طريقها منذ أواخر الأربعينيات ، وربما جاءت كرد فعل مضاد للتصفيف والتقييد الصارم لميسيان وتلاميذه ، وهو الذي لم يحقق أهدافه ، فوجدت الموسيقى الغربية لنفسها مسالك أخرى لا تعتمد مطلقا على الإنسان ، عازفاً أو مغنياً ، وإن كان له دوره بطبيعة الحال كمنتج للصوت (مهندس) ومؤلف ـ والشرارة التي أطلقت هذه الثورة هي الإقرار بأن أي صوت ، حتى الضجيج ، يمكن أن يدخل في إطار الموسيقى وهو اتجاه بدأ كما ذكرنا (على يد روسولو) في العقد الثاني ودفعه لابتكار أدوات (ولا نقول آلات) للهدير والفرقعة والصفير والصراخ ، ونظم حفلات موسيقية لمجموعات من هذه الآلات العجيبة وكان هذا مواكباً لاتجاه ساد وقتها عند التشكيليين وعرف باسم . Dadaism وفي عام ١٩٣٣ كتب فاريز Varese عمله العجيب : «التأيُّن» Ionization لثلاث عشرة من آلات الإيقاع غير المنغمة تضم الأجراس وسيرينات (أبواق) السيارات (!) والسندانات anvils ، وكرباج whip! ، وكانت فلسفته في هذا العمل أن يفرض على الموسيقى مواد خام من الأصوات التي تقبل التشكيل في كتل وأشكال متداخلة على مستويات مختلفة . وكانت هذه الخطوة هي وخطوات جون كيدج الثورية والتي أشرنا إليها قبلاً ـ علامات على الطريق نحو خلق «موسيقي» من مصادر خارج الآلات الموسيقية المتوارثة . . .

شريط التسجيل والموسيقى المصنوعة من مصادر خارجية
Musique Concrete

شهد منتصف القرن تطوراً بعيد المغزى فأنشئ في سنة ١٩٤٨ في استديو الإذاعة والتلفزيون الفرنسي بباريس **(R.T.F)** استديو قام بالبحث فيه مهندس اسمه بيير شيفير Schaefferأخذ يقوم بتجميع مصادر «لمؤثرات» صوتية مختلفة ثم سجلها على شريط التسجيل (المغناطيسى) وكان من الأصوات التي قام بتجميعها : خرير مياه ، ورعد ، ووقع خطوات ، وتنفس غير ذلك وصولاً إلى صوت قاطرة . . . ! وأخذ يتعامل مع هذه المواد الخام بتحوير سرعة الشريط بالإسراع أو الإبطاء واستخدامه بشكل راجع ومزج الناتج عن هذه التصرفات في شكل أعمال «موسيقية»، وقدم تجربته الأولى سنة ١٩٤٨ نفسها . تحت عنوان «كونسير من أصوات الضجيج=» Concert of Noises وأذيع على أمواج الإذاعة الفرنسية ، وأطلق شيفير على تجاربه هذه اسم موسيقى «كونكريت Concrete أي محسوسة أو محدودة[٦٦] المصادر من العالم الخارجي . وطريقة تكوين» حفل الكونسير منها طريقة محسوسة محددة في تشكيل المواد الصوتية تشكيلاً مباشراً دون حاجة إلى تدوين موسيقي أو أداء حي من عازفين، وانضم إليه في هذا الاتجاه الطريف مؤلف فرنسي هو بيير هنري Henri، وقدما معا أول حفل لموسيقي من هذا النوع في باريس . وبعد عامين (١٩٥١) تأسست في باريس أول «مجموعة بحث» في الموسيقى المحددة أو المصنوعة (كونكريت) بهدف التأليف الموسيقي بهذه الوسيلة الجديدة ، واجتذبت هذه «المجموعة» شخصيات شهيرة مثل بيير بوليز وأوليفيه ميسيان وكارلهانيز شتوكهاوزن ، وقدم شيفير وهنري أعمالاً من الموسيقى «المصنوعة» أصبحت من الكلاسيكيات في نوعها ، واتخذ التأليف الموسيقي عن طريق شريط التسجيل والتعاملات المختلفة مع ما هو مسجل عليه من «مواد خام» أهميته وخاصة بعد مزج أكثر من شريط معاً ودمج أشياء مختلفة معاً واستخدام تغييرات كبيرة في الظلال (Dynamics) وأنواعاً من الصدى بحيث يلتقي نفس الصوت مع صداه . وبهذه الطفرة الضخمة بكل المقاييس أمكن لهذه «الموسيقى» الجديدة أن تختزن قدراً مذهلاً من المواد الخام لتطوعها لرغبة المؤلف (والمهندس) ـ كما أن اكتشاف تأثير الفراغ

في نوعية الصوت المسجل عن طريق التسجيل الستريوفوني (المسجل على مسارين 2 tracks) أو الرباعي quadrephonic على أربعة مسارات) قد فتح أمام المؤلفين وسائل لا حدود لها لتحريك الصوت في الفراغ . . . وهكذا سارت الموسيقى خطواتها الأولى نحو التحرر من الآلات الموسيقية والأصوات البشرية والتدوين الموسيقي والأداء، وتوارت مشاكل المحور التونالي «والنسيج» الموسيقي التي شغلت العالم الموسيقي قروناً طوالاً وتعرضت لثورة في أوائل القرن وكل هذا بفضل التقدم التكنولوجي الباهر في وسائل تسجيل الصوت وإعادة تقديمه (play back) .

الموسيقى الإلكترونية (الحقة) Electronic Music

بينما كان شيفير وهنري يقومان بتجاربهما في باريس كان هناك موسيقيون ألمان قد بدأوا بعدهم بقليل البحث في نفس الاتجاه ولكن إلى مدى أبعد، إذ قام هربرت آيمرت[٦٧] Eimert بإنشاء استديو بإذاعة كولونيا في ألمانيا للتجريب في خلق موسيقى لا تعتمد مثل الموسيقى المصنوعة ـ على مواد خام خارجية ـ بل تعتمد على أصوات تصدر بوسائل كهربائية في الاستديو مباشرة وأنتج سنة ١٩٥٢ أول عمل موسيقي من أصوات إلكترونية نقية تماماً والفرق بين هذا النوع الجديد وبين تجارب شيفير أن التجربة الألمانية في هذه الموسيقى «الإلكترونية» الحقيقية تصدر عن مصادر إلكترونية بحتة . وقد ازدهر هذا النوع بعد أن تعاون آيمرت مع شتوكهاوزن ، كما أضاف ظهور «مخلق الأصوات synthesizer» في منتصف الستينيات دفعة كبيرة لإمكانات ابتكار أصوات موسيقية جديدة ، وكذلك أضافت برامج الكومبيوتر[٦٨] المخصصة للتأليف الموسيقي إمكانات أخرى واسعة ـ وانتشرت استديوهات الموسيقى الإلكترونية في أغلب الجامعات الأمريكية وعدد كبير من المعاهد الموسيقية الأوروبية . ولكن أخصب ما أخرجته الموسيقى الإلكترونية هو المؤلفات التي امتزجت فيها الموسيقى المصنوعة concrete مع الموسيقى الإلكترونية، ولعل من أشهر نماذجها «غناء الشبيبة (أو الصبية)» Gesang der Junglinge من تأليف هـ. شتوكهاوزن (وقد تم تأليفها على شريط بإذاعة كولونيا وهي مكونة من أصوات إلكترونية وصوت فعلي لصبي يغني كلمة واحدة، ويتم التعامل معها بتحوير السرعة واتجاه الصوت ، كما يخلق المؤلف

صوت كورال كامل من هذا الصوت المفرد). وهناك أمثلة عديدة لهذا المزج الموفق بين الموسيقى المصنوعة والموسيقى الإلكترونية كما في عمل فاريز الشهير «القصيد الإلكتروني» Poeme Electronique الذي قدمه في جناح شركة فيلبس[٦٩] في معرض بروكسيل الدولي سنة ١٩٥٨ وأساسه أصوات آلات إيقاعية مسجلة على شريط مع عزف لمقطوعة لفاريز ـ إلكترونية الأصوات مع أصوات طبيعية، أي أنه مزج بين موسيقى مصنوعة (كونكريت) وموسيقى إلكترونية وصوت بشرى .

ومن الاتجاهات الملفتة كذلك المزج بين الموسيقى الإلكترونية وبين عزف آلة موسيقية[٧٠] (في محاولة لرأب الصدع بين العالمين) ـ وربما كان أضخم عمل كُتب في هذا النصف الثاني هو أوبرا «النور» Light هو عمل مركب من سبع أوبرات تقدم كل منها في ليلة وتسمى كل منها على أحد أيام الأسبوع : فمثلا الأولى «يوم الخميس» : يوم التعلم (١٩٨١) ـ «السبت» : يوم الموت والحلول (١٩٨٤) ـ «الاثنين» : يوم الميلاد وهي احتفالية للأمومة والطفولة ولنماء البشرية ـ «الثلاثاء» : (١٩٩٣) وفيها امتزجت عناصر من الموسيقى الإلكترونية والعزف الحي والموسيقى المصنوعة مع استغلال محسوب للفراغ فيما أصبح يعرف بالموسيقى الإلكتروآكوستيه . "Electro Acoustic" مع تأثر واضح بحضارات شرقية بعيدة (كالهند واليابان وأندونيسا) .

* * *

وبقدر ما تباعدت الموسيقى في ثورة الإلكترونيات الجديدة بقدر ما اكتسحت أنواع الموسيقى الترفيهية الخفيفة، التي بدأت أول الأمر بموسيقى الجاز (وقد عرضنا بشكل عابر لتأثيره على الموسيقى الجادة) ، ولكنا هنا نشير إليه كنوع فريد قائم بذاته، بدأ في نيوأورليانز بأمريكا في العشرينيات كفن للزنوج المطحونين ، وتفرع عنه «الراجتايم» «والبلوز» ـ غناء عويل الزنوج المسخرين للعمل في المزارع والذي كانوا يغنونه ليعينهم على آلامهم وليعيد إليهم نبرات موسيقاهم الأصلية .

وصادف الجاز ـ بما فيه من حرية الارتجال وفرص الابتكار ـ هوى عند نوابغ الموسيقيين الزنوج وازدهرت فرق الجاز بآلاتها الصغيرة العدد ، إلى أن تطورت إلى

فرق الباند الكبيرة (بيج باند التي تقدم أنواعاً شديدة البراعة والتلوين من الأغاني وبأسلوب الجاز) ، واطرد تقدم هذه الأنواع الموسيقية الخفيفة التي تعايش حاجات الإنسان في مدنيته المعقدة وتفرج عنه وتسره . ومن أبرز ما ظهر في النصف الثاني فرقة «البيتلز» الإنجليزية التي اكتسحت أغانيها العالم كله بما فيها من تجديد وصدق في معاني كلماتها وتلوينات غير مألوفة (بإدخال آلة السيتار الهندية مثلاً) . وتربّت أجيال من كل أنحاء العالم على أغاني «البيتلز» ، وظهرت فرَق لا حصر لها ومغنون ومغنيات يغنون غناء ريفياً country أمريكياً ، ودارت آلة الموَسيقى التجارية المخيفة لتحمل كل هذه الأنواع الترفيهية من الموسيقى عبر الكرة الأرضية لتصبح غذاء شبه مقرر على شباب العالم في كل الحضارات عن طريق الإذاعات والسينما والفيديو والكاسيت واسطوانات الليزر وغيرها ، وتم إغراق العالم كله بهذه الموسيقيات الواسعة الانتشار بما لم يحدث له نظير في أي عصر سابق !

كل هذه التعددية الهائلة في اتجاهات الموسيقى وأساليبها وأدواتها وفلسفاتها في هذا القرن قد فتحت آفاقاً لا نهائية أمام المؤلفين الموسيقيين يزيدها التقدم التكنولوجي توسعاً أولاً بأول ، غير أن إمعان المؤلفين في خوض تجاربهم المثيرة يبعدهم بلاشك عن الجماهير العريضة ، لذلك تعيش الموسيقى الجادة (أو الفنية) في عزلة حقيقية حتى الآن ، ولا أحد يعرف هل سيسفر المستقبل عن إجماع تام أو شبه تام على قيم موسيقية جمالية ولغة موسيقية جديدة ، يتبعها المؤلفون على نطاق واسع ، وتتفهمها قطاعات عريضة من الجماهير ؟ !

نظرة عامة على الموسيقى العربية في نهاية القرن العشرين :

تعرض العالم العربي في القرن العشرين لتطورات وثورات تركت آثارها على الشعوب العربية التي يؤلف بينها جميعاً ذلك الإطار العام للحضارة الإسلامية العربية . والعالم العربي يمتد جغرافياً من أقصى شمال إفريقيا غرباً إلى غرب آسيا شرقاً ، وتنضوي في هذا الكيان الضخم ـ بجناحيه الشرقي والغربي ـ ثقافات محلية لكل منها

سماتها وتاريخها ولهجاتها وتراثها ، ونظمها الاجتماعية المتباينة ، ولكنها مع ذلك تشترك جميعاً في تراثها الديني وأهم ملامح تراثها الثقافي . وإن نظرة فاحصة لأمور العالم العربي في نهاية القرن العشرين لتنطق بأبعاد ما تعرض له من تطورات سياسية واجتماعية واقتصادية كبرى ، أبرزها على الجانب الإيجابي اكتشاف النفط في عدد من البلاد العربية ، وما واكب ذلك من الطفرات الاقتصادية والاجتماعية والملابسات السياسية ، فهو قد خلق فجوة ضخمة بين التراث والواقع المعاصر ، وما زالت شعوب العالم العربي تجهد لاحتواء آثارها ـ بخيرها وشرها ـ وتسعى لتوجهها توجيهاً رشيداً .

وعلى الجانب السلبي كان إنشاء دولة إسرائيل في قلب العالم العربي من أخطر تطورات ذلك القرن ، إذ خلق أوضاعاً سياسية ولدت حروباً متعاقبة واستنزافاً وانتفاضات ، وكفاحاً مريراً ـ تفاوتت أبعادها من قطر لآخر ـ وفي نفس الوقت عاشت المنطقة العربية عدداً من الثورات وحروب التحرير والاستقلال والكفاح ضد الاستعمار في ذلك القرن .

ولا بد لنا أن نستقرئ شؤون الموسيقى في العالم العربي في نهاية القرن العشرين لنرى هل حققت الموسيقى العربية نهوضاً وازدهاراً يتكافآن مع ما تحقق في بعض مجالات الاقتصاد والعمران؟ وسنحاول هنا أن نلخص ـ قدر المستطاع ـ الإيجابيات والسلبيات في الموسيقى العربية في القرن المنتهي لعل هذا التقييم يهدينا في جهودنا للارتقاء بشتى مناحي الثقافة والفن ، وفي سعينا للنهوض بالعالم العربي ليلاحق مسيرة تقدم متوازن رشيد يحفظ له هويته .

* * *

ومفهوم «الموسيقى العربية» يطلق على التقاليد الموسيقية المتوارثة عبر القرون في هذه المنطقة العربية ، وعلى الفن الموسيقي والراقي (وليس التلقائي الشعبي) الذي يمارسه فنانو الموسيقى ومحترفوها في العالم العربي . وينبغي أن نشير هنا إلى صفة «العروبة» ـ التي أصبحنا نؤكد عليها كثيراً في السنوات الأخيرة ـ لا تلغي ما يضمه هذا التراث من عناصر موسيقية فارسية وتركية لها دورها في تشكيله[٧١]، وهذه العناصر الثلاثة قد

انصهرت معاً فيما يمكن أن يسمى «موسيقى الحضارة الإسلامية» .

وهذا التراث الموسيقي العربي التقليدي راسخ الجذور في وعي الشعوب العربية التي تناقلته عبر سنوات (بل وعبر قرون) عن طريق التواتر الشفوي ، إذ إنّ التدوين الموسيقي لم يكن معروفاً في العصور الحديثة قبل بدايات القرن العشرين . وإن ما يدعو للعجب صمود هذا التراث الموسيقي الشفاهي على الزمن ، رغم غياب التدوين والتوثيق ، كما أن مقطوعات التراث أصبحت غالباً مجهولة الملحن وهو ما يشير إلى أن هذا التراث قد أصبح ملكاً مشاعاً يجري توارثه من جيل إلى جيل سمعياً وشفوياً . أما كيف تناقلت الأجيال هذا التراث السمعي فإن الموسيقيين الناشئين ظلوا ـ حتى مستهل القرن العشرين ـ يأخذونه بالسماع والذاكرة عن شيوخ الفن ، ومنهم كانوا يستمدون معرفتهم بأصول هذا الفن وأسماء المقامات الهائلة العدد وطوابعها ، التي بلغت المائة أو كادت ، في البلدان العربية ، كما هو مسجل في الكتاب المرجعي الكبير ، كتاب مؤتمر الموسيقى العربية[٧٢] (الصادر في القاهرة عام ١٩٣٣) ـ وحتى هذا التعليم الموسيقي بالسماع والتواتر والشبيه بأساليب التعليم في العصور الوسطى ـ لم تكن إمكاناته متاحة بسهولة ، فالمصدر الرئيس للاستمتاع كان السهرات الغنائية في بيوتات الأثرياء ، والتي كانت تتيح الفرص للناشئين لتكوين صنعتهم الموسيقية ، وكان ذلك التعليم يعتمد في المقام الأول على أريحية المعلم ، ورغبته في الإفادة ثم على براعة الدارس وقدرته على التقليد والحفظ ، ثم الابتكار فيما بعد في نفس ذلك الإطار الموسيقي التقليدي المستقر .

ومقامات الموسيقى العربية السائدة في كل أنحاء العالم العربي ـ (وإن اختلفت أسماؤها) ـ توفر للملحن ظلالاً مرهفة من الأجواء النفسية بفضل «لفتات لحنية» تميز طابع المقام ، وهي لفتات لحنية مألوفة للمستمع العادي ، فهو يتعرف بسهولة على طابع مقام الصبا الشجي ، وغيره من المقامات التي ترتبط في أذهان المستمعين بلفتات لحنية مميزة ، توحي بأجواء نفسية خاصة .

ومعروف أن هناك عدداً من المقامات العربية يتكون من «البعد الكامل» (تون) و«نصف البعد» فقط ، ولكن هناك عدداً كبيراً آخر من المقامات العربية يتألف من هذين

النوعين مع نوع ثالث هو «البعد الوسيط» أي ما يعرف تجاوزاً ثلاثة أرباع الصوت ، وهو الذي يفرق بجلاء تام بين موسيقى الغرب والموسيقى «العربية» التي تنفرد به ، والعنصر الثاني الرئيس في الموسيقى العربية التقليدية هو الإيقاع ، وهو كذلك يختلف عن الإيقاعات الغربية التي ظلت تعتمد على «الكم» التكراري (ولم تتحرر من هذ الإيقاع الكمي الرتيب إلا في القرن العشرين) . أما الضروب الإيقاعية في الموسيقى العربية فتعتمد أساساً على «الكيف» ، كما أنها غالباً أحادية (عرجاء) ومنها ضروب بالغة الطول وتتراوح بين نبر قوي (دُمْ) ونبر ضعيف (تَكْ) وسكتات ، فالموسيقى العربية إذن ذات عنصرين فقط وليس ثلاثة كالموسيقى الغربية .

وحصيلة الموسيقى العربية التقليدية ـ غنائية وعزفية ـ تتراوح / إمّا بين تلحين «محدد الإيقاع» ، (كما في الموشحات والطقاطيق والأدوار الغنائية ، أو البشارف (جمع «بيشرو» وهي كلمة فارسية) والسماعيات المعزوفة ـ أو بين تلحين منساب «حرب الإيقاع» (كما في الموال والليالي والعتابا وما إليها في الغناء ـ أو التقاسيم في العزف) .

وكانت فرق الموسيقى العربية التقليدية في مطلع القرن «التخت» محدودة العدد في آلاتها وهي العود والقانون والناي والكمان (بتسوية شرقية خاصة للكمان الغربي[٧٣]) مع آلة لضبط الإيقاع ، وهذا التكوين المحدود هو الذي أضفي عليها بعض طابعها الحميم المرهف .

وقد نشأ أغلب المطربين والملحنين في أوائل القرن في كنف الترتيل القرآني والتواشيح الدينية والابتهالات التي ظلت المنبع الأصيل والحصين الذي حفظ للموسيقى العربية هويتها ومقاماتها . من هذا الأساس التقليدي الراسخ ينطلقون بعد أن يتمرسوا بقوام صنعتهم ، ثم يجتهد كل منهم ليبتكر بعد ذلك على نفس النسق التقليدي ، بعد أن يدخل عليه ما تواتيه به موهبته وفنه من الابتكار اللحني ، أو يتوسع فيه مثلما فعل سيد درويش ـ في أوبريتاته الست والعشرين ـ والتي وفق فيها لبث شيء من الحيوية المقامية والإيقاعية والتعبيرية لتفي بمتطلبات العرض المسرحي ، مع التزامه بالتعامل بنفس العنصرين الرئيسين للتراث الموسيقي (اللحن والإيقاع) . وظل «الغناء» الفن الموسيقي الوحيد الذي تعشقه الشعوب العربية المحبة للشعر وللكلمة ، وكان

العزف ممهداً ومكملاً له .

واحتفظ هذا التراث الموسيقي الفني ـ بمكان الصدارة في المجتمعات العربية بلا منافس ، لأن الفنون الشعبية لم تكن موضع اهتمام ، رغم دور الأغاني الشعبية في الحفاظ على هوية كل قطر ـ فهي وسيلة للتواصل تحافظ على اللهجات ـ لغة وموسيقى ـ وعلى العادات والتقاليد والمناسبات الاجتماعية ، كما تواكب دورة الحياة من الميلاد للموت .

ولم تنل الموسيقى الشعبية الاهتمام الجديرة به إلا بعد أن تهيأت لذلك ظروف وأحداث كبيرة كان أولها وأعمقها أثراً مؤتمر الموسيقى العربية .

المؤتمر الدولي لبحث أمور الموسيقى العربية :

كان انعقاد ذلك المؤتمر الدولي(٧٤) في مارس ١٩٣٢ حدثاً تاريخياً بكل المقاييس ، لأنه كان نقطة تحول حقيقية من الممارسة السماعية إلى محاولة الدراسة والتخطيط للمستقبل والتصدي للمشاكل المعقدة المحيطة بالنمو في المستقبل ، واشترك في ذلك المؤتمر عدد كبير من أكبر الشخصيات الموسيقية في الشرق والغرب ، ومثلت فيه كل التخصصات العلمية من المؤرخين الموسيقيين وعلماء موسيقات الشعوب والمبدعين والمنظِّرين من الشرق والغرب ـ وقامت لجانه السبع بتقصي أمور الموسيقى العربية في لجان هي : «شؤونها العامة» ـ و«المقامات والإيقاع» (الأوزان) والتأليف (التلحين) ـ و«السلم الموسيقي» وهو في صلب قضايا الموسيقى فكانت مهمة لجنة السلم «بحث مقادير الأبعاد السبعة (وانقسامها لأربعة وعشرين ربعاً) وتسهيل تسمية الأصوات والتوصل لأفضل طريقة لتدوين الموسيقى العربية» ـ ثم الآلات الموسيقية ـ وقامت لجنة «التسجيل» فيه بانتخاب أهم الموسيقات التراثية الفنية التي قدمتها الفرق الموسيقية المشاركة فيه من أنحاء العالم العربي ، كما اهتمت للمرة الأولى بجمع «الموسيقى الريفية» الشعبية (بتعبير بارتوك) ، بينما كرست «لجنة التعليم» أبحاثها للنظر في أوضاعه وفي المعاهد والمناهج ووسائل إعداد المعلمين المؤهلين ـ أما اللجنة السابعة

فكانت لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات[٧٥] .

وبذلك المؤتمر بدأت خطوة حاسمة في خروج الموسيقى العربية من إطار فكر العصور الوسطى إلى أعتاب القرن العشرين وإلى آفاق العلم والدرس والتخطيط ، كما أنه ترك ذخراً ضخماً من التسجيلات الموسيقية النقية للتراث التقليدي في المشرق والمغرب قبل أن تمتد إليه عوامل التغيير ، والمؤثرات الوافدة .

وما زالت أبعاد ذلك المؤتمر التاريخي وآثاره تتطلب تقييماً موضوعياً عميقاً في ضوء ما أسفر عنه من خطوات ظاهرة الأثر وخاصة في مجال التعليم الموسيقي والتدوين والبحث التاريخي وفي بدايات الاهتمام بالموسيقى الشعبية . ونستطيع أن نؤكد أن ذلك المؤتمر يقف منفرداً حتى الآن بين كل ما جاء بعده من مؤتمرات [٧٦] وحلقات بحث[٧٧] (و«منابر» تعقد على هامش مهرجان سنوي للغناء في الأوبرا في القاهرة) ـ ونعرض فيما يلي لبعض أهم التطورات التي أعقبت ذلك المؤتمر .

* * *

الموسيقى تقوم بدورها في تكوين الطفل :

تزامن المؤتمر تقريباً مع نقطة تحول جذرية في أمور الموسيقى في البلاد العربية حين دخلت الموسيقى ـ أو على الأصح التربية الموسيقية ـ إلى رياض الأطفال لتسهم في إثراء وجدان الطفل وتكامل شخصيته ولتوفر له السعادة في مرحلة فطامه عن جو الأسرة ، ولكي تهيّئ الطفل لحسن تقبل الموسيقى والتمتع بها في المستقبل . ولم تكن هناك دراسات منظمة لتخريج معلمات الموسيقى ، واستعاض د. محمود الحفني[٧٨] عن ذلك في مصر بأصحاب الخبرة وبالتدريبات إلى أن أنشئ في مصر معهد عال للبنات لتكوين مدرسات تربويات لتولي تعليم الموسيقى في مدارس الأطفال والمراحل التالية .

وبافتتاح ذلك المعهد تحولت دراسات الموسيقى من التعليم التلقيني بالتواتر السمعي ، إلى مناهج ومقررات منظمة ، جمعت بين عزف آلة غربية (هي البيانو كآلة

للتربية الموسيقية) وآلة شرقية هي العود (للحفاظ على التقاليد الموسيقية المتوارثة) بالإضافة إلى عدد كبير من نظريات الموسيقى وعلومها والتربية وعلم النفس وهي دراسة تمنح فيها شهادة عالية، في سابقة تاريخية ولكنها خلقت عدداً من المشاكل التقنية، فعند تدريس هذه المقررات المزدوجة برزت قضية كيفية تدريس قواعد الموسيقى العربية بأساليب منهجية واضحة بعيداً عن الحكم بالأذن والمزاج الشخصي اللذين ظلا حتى قبل مؤتمر سنة ١٩٣٢ معياري تحديد البعد الوسيط (ثلاثة الأرباع المميز). وتمخضت هذه المشكلة عن اعتماد أربعة وعشرين ربعاً داخل الديوان الموسيقى كأبعاد متساوية القيمة واستخدامها في التعليم وفي العزف، وإعداد كتب تعليمية تدون فيها الموسيقى العربية وقواعدها ومقطوعات تراثها بالنوتة الموسيقية، وإن ظل التدوين الموسيقي لهذا التراث مجرد هيكل عام بعيد عن الدقة المعروفة في التدوين الغربي وذلك لطبيعة الدور الإيجابي الابتكاري المتجدد، للمؤدي في الموسيقى العربية. وبهذا الحل التوفيقي (من توحيد قيمة أرباع الأصوات داخل الديوان) أمكن الجمع في ذلك التدوين «الهيكلي» لمقطوعات التراث بين فرصة التجدد الأساسية للتراث الشرقي، وبين شيء من دقة التدوين الموسيقي الغربي. وككل الحلول التوفيقية أدى هذا الحل فيما بعد إلى التضحية بما اعتبره المحافظون «النقاء المثالي لأبعاد المقامات» كما ضحى التدوين نفسه بشيء غير قليل من حرية المؤدي وابتكاره وخاصة في العزف الجمعي في الفرق، والذي كان من السمات الأصيلة للموسيقى العربية(٧٩).

وسائل الاتصال الجماهيري الغربية تأتي إلى الشرق:

من أهم سمات القرن العشرين سقوط حواجز الزمن والمسافات وتقارب أركان الأرض وسرعة الانتقال وانتشار الاختراعات الغربية الجديدة في أنحاء العالم، وعندما دخلت وسائل الاتصال الجماهيري والنقل الميكانيكي للموسيقى إلى المنطقة العربية تغيرت أوضاع الموسيقى العربية تغيرات كبيرة وذلك عن طريق الاسطوانات والراديو (والكاسيت وشريط التسجيل) والسينما والتلفزيون (والفيديو) وتوابعها، وصولاً إلى الحاسوب الآلي بآثاره على تدوين الموسيقى وتسجيلها وسماعها، إلى آخر هذه

السلسلة المثيرة والمتعاقبة الحلقات بسرعة لاهثة .

قدمت شركات الاسطوانات الأوروبية للبلاد العربية منذ مطلع القرن العشرين أو قبله ـ بهدف الكسب المادي (وربما كانت لها أهداف أخرى سياسية خفية ترمي للتأثير المثبط لنفوس الجماهير؟) ـ وعلى الجانب الاجتماعي والأخلاقي ، بنشر موجة من الغناء المبتذل (كما في بعض أغاني منيرة المهدية ومعاصراتها في مصر) وذلك إرضاء لمزاج اجتماعي ساد في تلك الفترة وارتبط بنظرة دونية للموسيقى والغناء وأهدافهما (مما دعا بعض الحكومات لفرض الرقابة على الاسطوانات) ـ ومع ذلك فالجانب الفني الإيجابي للاسطوانات في العقود الأولى من القرن لا ينكر ، فالموسيقى العربية التراثية مدينة لتلك الاسطوانات المبكرة (رغم رداءة المستوى الصوتي[٨٠]) بفضل حفظها التوثيقي المسموع والنادر لصورة أقرب ما تكون من النقاء للتراث الموسيقي وكبار فنانيه في فترة زمنية مواتية وقبل أن تنهال عليه عوارض التحريف والتشويه في العقود التالية .

ولم يكن بدء الإرسال الإذاعي بأقل أهمية بل كان مجالاً لتطورات موسيقية بعيدة نذكر منها التخلي التدريجي عن الطابع البطيء في سهرات الغناء المنزلية والتي كانت تستطيل بالتكرار والمد إلى ساعات ، ومنها الالتزام بفترات زمنية محددة للغناء والموسيقى تحكمها «خريطة» البرامج ومنها انفتاح الباب على مصراعيه لتقديم كبار فناني الغناء والأدوات الجديدة واختيار النصوص وإسنادها للملحنين . ثم تكوين الفرق الموسيقية لمحطات الإذاعة . وإن جاءت غالباً بتكوينات أكبر عدداً من «التخت» القديم وحيث أضيفت لها أعداد من الآلات الغربية الوترية بغير هدف موسيقي محدد لأنها جميعاً تعزف نفس الخط اللحني ، المفرد ، اللهم إلا إذا كان ذلك بهدف التقليد!) .

وبرز للضوء ، على استحياء قدر من الغناء الشعبي ، ولو بصور محدودة الأصالة وفي برامج قصيرة متباعدة في أول الأمر ، وبذلك أسهمت الإذاعات بغرس بوادر الوعي بالغناء الشعبي .

وعندما اندثر المسرح الغنائي (بعد سيد درويش في مصر) قدمت الإذاعة بديلاً محدوداً عنه هو «الصور الغنائية الدرامية» في محاولة للربط بين فنون المسرح والغناء ،

في محاكاة لما أنجزه سيد درويش (وغيره) من التعبير الموسيقي عن معاني الكلمات وأجواء المشاهد المسرحية ، دون الخروج عن حدود اللغة الموسيقية التراثية بعنصريها ، وإن لم تحقق نجاحاً يستحق الذكر .

وعُرفت الحفلات الغنائية العامة التي تواجه فيها المطربة (أو المطرب) الجماهير لأول مرة كما في حفلات أم كلثوم الشهرية في مصر ، والتي نظمتها لها الإذاعة في البداية ـ وكانت لتلك الحفلات العامة آثار إيجابية كبيرة على أساليب التلحين والأداء الغنائي ومستوى اختيار النصوص (بما فيها القصائد الرصينة) ، كما أثرت على أسلوب الاستماع وعلى مكانة الموسيقى في المجتمع .

وكان بزوغ فن السينما من أخطر المؤثرات الخارجية على الموسيقى ، وعندما أنشأ طلعت حرب استديو مصر للسينما في القاهرة أسهم بشكل غير مباشر في وضع أساس لتطورات موسيقية جديدة ، إذ سمعت الجماهير الموسيقى التصويرية للأفلام ، والتي بدأت بتجميع شذرات من الموسيقى الكلاسيكية الغربية ، ولم يمض وقت طويل قبل أن يحاول بعض الموسيقيين المحليين ، بخبرات محدودة في التأليف الموسيقى حصَّلوها محلياً ـ أن يكتبوا موسيقات تصويرية مبتكرة للسينما وكان هذا إيذاناً بفتح مجال جديد للغة موسيقية محلية ، ولا تقتصر على اللحن والإيقاع وحدهما ، بل تدخلها أفانين (ولو مبسطة) من تعدد التصويت (البوليفوني) والتلوين الأوركسترالي ، ولقيت موسيقاهم التصويرية قبولاً عند الجماهير العربية .

غير أن التأثير الإيجابي الخارجي المباشر على التلحين الغنائي جاء في أواسط القرن مرتبطاً بفن السينما ، إذ أقبل المخرجون على مشاهير نجوم الغناء ليقدموهم في أفلام صممت خصيصاً لكي تبرز قدراتهم الغنائية (أما قدراتهم التمثيلية فكانت عادة محدودة) ـ ونجحت السينما بذلك في اجتذاب جمهور الغناء العريض لأفلامها الغنائية ، التي حوَّلت دفة التلحين الغنائي نحو مزيد من التحرر اللحني والإيقاعي والتعبير العاطفي والتركيز الزمني لطول الأغاني (حتى لا يتوقف التيار الدرامي) ، مع مزيد من التأنق والتوسع في التلوين الآلي حيث أضيفت للفرق العربية «ألوان» صوتية غريبة عليها وعلى الإطار الشرقي التقليدي ، مثل آلات النفخ النحاسية الأركسترالية

أحياناً ، وآلات الأكورديون والكاستانيت من آلات الموسيقى الغربية الراقصة (كما في «رومبا» جفنه علم الغزل[٨١]) ! وبدا واضحاً في تلك الفترة أن الموسيقى العربية تتجه نحو مجالات جديدة بعضها قيِّم يمكن أن يزيدها ثراء[٨٢] والبعض الآخر يبدو وكأنه ينحدر بها إلى ما يقرب من جو موسيقى «الملاهي» الغربية ! وفي إطار وسط بين الاثنين قدم «الرحبانية» في لبنان تطويراً دخلته بعض الهارمونية الغربية والآلات الأوركسترالية ، وأضفى عليه صوت فيروز صفاء وتأثيراً ، وخاصة في صرختهم البليغة للقدس ، والتي ما زالت أبلغ ما سمع في هذا المجال (ومع ذلك فإن بعض النقاد الغربيين يرون في أسلوب هذا المزج بين اللغتين نوعاً من التهجين) .

* * *

نظرة عامة إلى الموسيقى العربية عند منتصف القرن :

انتهت حالة الاستقرار والهدوء التي أقبلت بها الموسيقى العربية على القرن العشرين فقد تعرضت عند منتصفه لتحديات كبيرة ، لم تكن بطبيعة الحال منعزلة عن تطورات اجتماعية وثقافية شاملة ، ومن المفيد أن نوجزها هنا قبل أن نمضي لتناول التحولات الأعمق في النصف الثاني من القرن :

جاء التعليم المنهجي المدرسي للموسيقى بديلاً عن التناقل بالتواتر الشفوي ، وجلب معه أساليب في التدوين وحلولاً توفيقية تتصل بالأبعاد الربعية المميزة للطابع الشرقي العربي (السلم المعدل التسوية لأربعة وعشرين ربعاً) ـ ومزجت معاهد التعليم بين آلات غربية تتطلبها التربية الموسيقية وبين آلات عربية موروثة ، وانحسر التخت والوصلة الغنائية الطويلة حتى اختفيا قرب الستينيات وما بعدها[٨٣] . وذبلت البدايات المبشرة للمسرح الغنائي ، وربما قدمت السينما ـ بأوضاعها وتلحيناتها المتحررة وإطارها الفني الجديد لأفلامها الغنائية ـ بديلاً محبباً أغنى عنه . وانتقل الغناء إلى قاعات الحفلات وتخلص من طابع الرتابة والتكرار القديم ، وقدم الراديو وشريط التسجيل والكاسيت بدائل عملية للاستماع الموسيقي الحيّ ، وتصاعدت تلك الاتجاهات بقدوم التلفاز الذي

اقتحم ببرامجه وأفلامه الغربية وأغانيه الجيدة عقر دار الأسر العربية وكاد يعفيها من مسؤولية اختيار وسائل الترفيه الفني والاستماع الموسيقي! وإذا كنّا قد أشرنا سابقاً إلى زخم المؤثرات الخارجية، والغربية بصفة خاصة ـ وآثارها على الموسيقى. العربية، في النصف الأول ـ فإننا في النصف الثاني منه إزاء اجتياح حقيقي قلب معايير الفكر الموسيقي وأطاح بالقدر الأكبر من نقاء التراث الموسيقي العربي و«أصالته».

***

الأصالة والمعاصرة

كان طبيعياً أن تقع المجتمعات العربية في حيرة حقيقية من جراء ما تعرضت له من متغيرات كبيرة، وما طرأ عليها من مؤثرات وافدة متزايدة كانت لها تأثيرات عميقة على الممارسة الموسيقية وأماكنها وتمويلها وتنظيمها، أما المضمون الموسيقي نفسه فقد أشرنا قبلاً إلى التحولات الكبيرة التي مسته في الصميم.

ويستطيع المتأمل لشؤون الموسيقى أن يستشعر انقسامات ـ وصلت حد الفصام ـ في صفوف الموسيقيين والمثقفين (من المتلقين لهذا الفن) في مواجهتهم لرياح التغيير العاتية ـ فهناك طائفة تمسكت بتزمت بحرفية التراث الموسيقي القديم، رافضة لسنة الحياة في النمو والتجدد، خارج هذا التيار «السلفي» وانقسم الموسيقيون أنفسهم إلى فريقين: أحدهما يسعى لتوسيع إطار الموسيقى العربية «وتطويرها من الداخل» والثاني يسعى لتطويرها وتجديدها بعناصر مجلوبة ومستعارة من «الخارج». ووسعوا أطر تلحينهم وابتكروا أنماطاً اتسمت بأنها على قدر ملموس من الثراء والتجدد مع تمسكهم بلغة الموسيقى الموروثة. وألمع ممثلي هذا الفريق هم القصبجي وزكريا أحمد والسنباطي[٨٤] وصدقي والشريف ونظراؤهم في البلاد العربية، الذين أبدعوا أعمالاً غنائية رفيعة المستوى وأصبح بعضها من كلاسيكيات الغناء العربي، وعاون صوت أم كلثوم وفنها الأدائي المتفرد على الحفاظ على غناء عربي فيه تجديد ورصانة ومسايرة للعصر ـ أما الفريق الثاني فيمثله الموسيقار الشهير محمد عبد الوهاب[٨٥] ومدرسته ممن سعوا

لتجديد الموسيقى العربية «من الخارج» بالاستعارة والاقتباس من الموسيقى الغربية والإكثار من مقاميْها (الكبير والصغير) على حساب المقامات العربية، وبإدخال آلات أوركسترالية غربية على الفرق، ثم الاستعانة بموسيقيٍّ أجنبي arranger في عملية «التوزيع»، كما تباعدت المسافة بين ألحان الكلمات ومعانيها في حالات كثيرة(٨٦) عنده ـ وهكذا قفز هذا الفريق فوق الحواجز في سياق هذا النوع من التجديد من الخارج وابتعد بتراث الموسيقى العربية عن قدر من سماته الأصيلة والمعاصرة نفسها على الحياة الثقافية كلها ولكنها كانت أكثر حدة في الموسيقى. وفي اعتقادنا أن تيار «التجديد من الداخل» كان تياراً صحياً استطاع أن يساير تلك المرحلة من التطور، أما تيار «التجديد من الخارج»، فقد اتسم بالانبهار بالغرب مع ضعف التمكن من فنون الغرب، ولذلك لم يتوصل لحلول حقيقية للتجديد والمعاصرة تحمي الموسيقى العربية من «التهجين» وتحفظ لها هويتها. وجدير بالذكر أن الفريقين المشار إليهما كانت تجديداتهما محدودة ومنصبة على الغناء وحده. إذ اتسمت محاولاتهما الضئيلة لخلق موسيقى للآلات (أي ليس للغناء) بالسذاجة والزخرفية.

قضايا النقل عن الحضارة الغربية

وجدير بالذكر هنا أن الأخذ عن الحضارة الغربية ممكن بل ومطلوب في مجالات العلوم والتكنولوجيا. لأنها قائمة على ثوابت عقلية (ومع ذلك فإن أساليب التناول البحثي والتطبيقي في تلك المجالات تختلف من بيئة لأخرى)، كما أن الأخذ أو النقل قليل الجدوى إذا لم يستطع الناقل تطويع ما ينقله لظروف بيئته، أما النقل عن حضارة الغرب في الإنسانيات، وخاصة الفنون اللصيقة بالوجدان، فهو غير ممكن بل ويتعذر إذ لا يتأتى إخضاع الوجدان لعناصر مستجلبة من حضارات أخرى بغير تفاعل حيوي وصحي معها.

وقد يثار أن هناك فنوناً جديدة مثل الفنون التشكيلية، والمسرح كان تقبلها في المجتمعات العربية أيسر، رغم أنها فنون مستحدثة وليست من موروثات الحضارة

العربية ، وقد تم تطويعها عبر السنين ، بشكل أو بآخر ، لقيم الحضارة العربية ورؤى مجتمعاتها وقضاياها ـ ولعل تقبل العرب لهذه الفنون كان أيسر لأنها لم تكن مستندة إلى مرجعية عربية موروثة تقاس عليها ، ولذلك انفتحت أمامها فرص النمو والتأقلم مع فكر العالم العربي المعاصر وتطلعاته دون أن تعاني من الصراع والانقسام الذي عانت منه الموسيقى وما تزال. وقد زاد من حدة ذلك الصراع غياب النظرة العقلانية الناقدة وضعف التناول العلمي للتراث ، واستمرار تناوله بنظرة عاطفية وحسية ساذجة!

حركات التحرر وبزوغ الوعي القومي

كان القرن العشرون مسرحاً لحركات ثورية وتحررية واسعة في أنحاء العالم العربي ليخلّص نفسه من السيطرة السياسية والاقتصادية للاستعمار الغربي ، وفي نفس الوقت اتجه العالم العربي كله للأخذ بأسباب العلم والتكنولوجيا والثقافة الغربية من أجل تحديث المجتمعات العربية والنهوض بها لتلاحق ركب التقدم . وقد كان هذا الموقف المتناقض كفيلاً بخلق مزيد من الحيرة ، لولا التنبه إلى أن الوعي القومي والاعتداد بالهوية هما طوق الأمان الذي يمكن أن ينقذ العرب من الوقوع الكامل في إسار التبعية الثقافية واستلاب الهوية .

المأثورات الشعبية وتحقيق التوازن

المأثورات الشعبية ، كما هو معروف ، هي درع التواصل بين الأجيال ، والسجل الصادق المتجدد لإبداع الإنسان وثقافته وخلاصة حكمته وخبراته الفنية والجمالية ، وقيمه وعاداته وتفاعله مع ما يحيط به من ظواهر مادية ومعنوية ، وتوارثها عبر الأجيال فهي «السيرة الذاتية للمجتمع» (أحمد أبو زيد) .

وقد ظهرت حركة الاهتمام بالمأثورات الشعبية مرتبطة بحركات التحرر ، فرأينا البلاد العربية تولي اهتماماً كبيراً ـ منذ الخمسينيات ـ لجمع المأثورات الشعبية بشتى

صورها الفنية والحياتية، وتهتم بتسجيلها وتصنيفها وتحليلها وتدوينها ودراستها علمياً لتكون ركيزة روحية باقية ، ومادة بين يدي الباحثين ، ثم في مرحلة أعلى لتكون متاحة لاستلهام المبدعين على اختلاف فنونهم ممن يتطلعون للتوصل لخلق تعبير فني أصيل ومبتكر ، دال على الوطن الذي نبع منه ليسمع صوته خارج حدوده الضيقة .

وجاءت بداية إنشاء مراكز الفنون الشعبية في الكويت (١٩٥٥) «في لجنة الفنون الشعبية» ضمن جمعية الفنانين ، وهي التي تحولت بعد ذلك إلى «مركز رعاية الفنون الشعبية» . وبعد عامين أنشئ مركز الفنون الشعبية في القاهرة ، ثم أنشئ «مركز التراث الشعبي» التابع لمجلس التعاون لدول الخليج العربي ، وغيرها . وأصدرت هذه المراكز دوريات ومطبوعات علمية عن المأثورات الشعبية العربية ، امتد إشعاعها للغرب ليطلع لأول مرة على الجانب القيم من التراث العربي ، وواكبت هذه الصحوة حركة تكوين فرق الرقص الشعبي[٨٧] مستفيدة بتجارب بعض الدول الغربية . وجاءت بعد ذلك مرحلة إنشاء معاهد عليا في مصر للدراسة الأكاديمية للمتخصصين في المأثورات الشعبية (في أكاديمية الفنون في مصر) وهكذا بدأت حركة جادة رشيدة لتأكيد الهوية الثقافية ، مستندة إلى عمل علمي قادر على دعم النمو وترشيده ، في فترة حرجة اتسمت بالتناقض والفصام (وبانحسار التراث التقليدي للموسيقى العربية في بعض بلاد المنطقة) .

وهذا ما دفع ببعض وزارات الثقافة للتصدي لمواجهته بإنشاء فرق (رسمية) لإحياء تراث الموسيقى العربية مثل فرقة الموسيقى العربية[٨٨] التي قادها عبد الحليم نويرة في مصر منذ أواخر الستينيات ، وما تبعها من فرق مشابهة ومن فرق «للمألوف» وما إليه، وإن كان لا بد من الإشارة إلى أن التراث التقليدي الموسيقي في المغرب العربي كان أكثر رسوخاً ولم يتعرض لذلك الانحسار الواضح .

بين التراث التقليدي والمأثورات الشعبية

وقد أشرنا قبلاً إلى بعض التوسعات والتجاوزات التي ظهرت في التطبيق العملي

لإحياء التراث الموسيقي التقليدي وهي التجاوزات التي ابتعدت ببعض تلك الفرق عن نقاء التراث وأصالته واتجهت بها نحو الخلط بينه وبين «الحديث» أو العابر من أغاني الاستهلاك اليومي ، وإلى تقديمه بطرق محدثة وبآلات وأساليب أداء هي أقرب إلى التحريف منها للإحياء[٨٩] .

وفي هذه الاتجاهات المتضاربة التي أحاطت التراث الموسيقي التقليدي في أواخر القرن بالبلبلة والتحريف أخذ الاهتمام يشتد بالمأثورات الشعبية منذ منتصف القرن ، فارتفعت مكانتها في المجتمع ورسخت حتى أصبحت تضارع مكانة التراث الموسيقي التقليدي بل وتفوقها أحياناً ، لأن الفنون الشعبية تتمتع بتواصل حيوي قوي وبقدر كبير من المرونة وفر لها النمو جيلاً بعد جيل والثبات في آن واحد ، وهي صفات لم تعد تتوافر للتراث الموسيقي التقليدي ، والذي ظل يعيش في دائرة شبه مغلقة من المحافظة الجامدة ، حيث اعتبره معتنقوه المعيار الوحيد والدائم لكل فن موسيقي عربي في أي عصر وفي كل عصر[٩٠] ! ولذلك ظهرت فرق للآلات الشعبية[٩١] لإحياء تقاليد كل قطر ، وفرق للرقص الشعبي[٩٢] في أنحاء شتى ، وقد عاونت على تأكيد الوعي بالمأثورات الشعبية كما قربتها للجماهير العريضة ، سواء بأساليب أصيلة أو دخلها بعض التفنن Stylized . وهكذا أصبح «التراث الموسيقي العربي» مكوناً من شقين : التقليدي والشعبي ، وكان للأخير فضل ملحوظ في إخصاب الحياة الموسيقية إذ عاون على ظهور رافد موسيقي جديد أثرى التعبير الموسيقي العربي الجديد .

«التأليف الموسيقي» العربي المعاصر

ويطلق «التأليف الموسيقي» على كل إبداع موسيقي يعتمد على عنصر اللحن والإيقاع «والتكثيف النغمي» أو تشابك الألحان (بالهارمونية أو الكنترابنط) ، فالتأليف الموسيقي بهذا المفهوم الجديد يتعامل بلغة موسيقية ثلاثية الأبعاد (على خلاف التراث التقليدي الذي ابتكره ملحنوه الكبار في القرنين الماضيين ، فهو موسيقى أحادية اللحن تعتمد على اللحن والإيقاع) ، وقد ظهرت بوادر التأليف الموسيقي نتيجة لعوامل

موسيقية أخرى منها الاطلاع على روائع الموسيقى الغربية الكلاسيكية (سواء في الإذاعة[٩٣] أو في السينما أو في العروض الموسيقية)، وهو ما حفز بعض المبدعين العرب لابتكار لغة موسيقية خاصة تستخدم بعض أفانين التأليف الغربي وبعض أدواته (مثل الأوركسترا) وصيغه (كالسيمفونية أو الكونشرتو)، وبهذه اللغة الموسيقية أخذوا يبدعون مؤلفات شرقية المضمون والروح ، دالة على موطن مبدعها وشخصيته وهويته . وكانت هذه الفئة الصغيرة الرائدة من المؤلفين الموسيقيين العرب تصبو لتملك تقنيات التأليف الموسيقي الغربي لتفيد منها في كتابة موسيقى عربية جديدة ، تلبي احتياجات الإنسان العربي الجديد وتسمع للعالم الخارجي ـ في الآن ذاته ـ صوتاً موسيقياً عربياً يتخطى الحواجز الإقليمية . ولكن كيف تم هذا التحول وما هي تلك الاحتياجات الثقافية للإنسان العربي في القرن العشرين ؟

لقد كان من الطبيعي للإنسان العربي ـ الذي قرأ الآداب الغربية وانفعل بها ، واطلع على الفنون التشكيلية والمسرح ، ودرس الفلسفة الغربية ، وانبهر بمنجزات العلوم الغربية (سواء في دراسات في الخارج أو عبر مجالات ثقافية جديدة) ـ كان من الطبيعي أن تتسع آفاق هذا الإنسان العربي الجديد واحتياجاته ، وأن يتجه الموهوبون فيه لإبداع فنون شعرية وموسيقية[٩٤] جديدة تتميز بالثراء وتخاطب العقل والقلب معاً وتساير العصر .

وكانت البلاد العربية قد اطلعت لأول مرة على الموسيقى الغربية ثلاثية الأبعاد في الموسيقى التصويرية للسينما في مرحلة الإعداد الموسيقي ثم في مراحل بدايات كتابة موسيقات مبتكرة لخدمة العروض السينمائية بواسطة موسيقيين عرب ، جاهدوا بوسائل محلية لتحصيل قدر من فنون التأليف الغربي ليكتبوا موسيقات تصويرية للسينما ثم للمسرح . ولا ننسى أن إنشاء دار الأوبرا في قلب قاهرة المعزّ سنة ١٨٦٩ (ليحتفل فيها الخديوي إسماعيل بافتتاح قناة السويس) كان أبرز لقاء مادي مباشر[٩٥] مع الموسيقى الأوروبية ، وإن كانت دار أوبرا القاهرة قد ظلت ـ بعروضها السنوية المنتظمة[٩٦] من الأوبرات الإيطالية (غالباً) ـ بعيدة عن اهتمامات المواطن العادي وقاصرة على طائفة محدودة من الأجانب والأثرياء ، ولم تلعب دوراً حقيقياً في نشر

الوعي والتذوق الموسيقي إلا منذ منتصف القرن العشرين مع ثورة سنة ١٩٥٢ (وإن قيل إنها أثرت بشكل غير مباشر على فكر سيد درويش في أوائل القرن) . وعندما تلاقى هذا التيار من معايشة بعض أنواع الموسيقى الغربية الفنية مع تيار الوعي القومي ـ بما أثمره من اهتمام بالفنون الشعبية ـ وجد أوائل المؤلفين الموسيقيين العرب مادة خصبة يستوحونها لبث الروح العربية في مؤلفاتهم المكتوبة بأدوات ووسائل غربية .

أعلام التأليف الموسيقي العربي (في صيغ غربية)

وقد كان لهذا الرافد الموسيقي الجديد إرهاصات مبكرة ، إذ ظهر في لبنان مؤلفون عرفهم العالم العربي (واغترب بعضهم) نذكر منهم الرائد وديع صبرا (١٩٥٢) وأنيس فليحان (١٩٠٠ ـ؟) ، وبعدهما بقليل جاء جيل رائد من المؤلفين الموسيقيين في مصر ، من أشهرهم يوسف جريس[٩٧] (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) ، وأبو بكر خيرت[٩٨] (١٩١٠ ـ ١٩٦٣) وحسن رشيد[٩٩] (١٨٩٦ ـ ١٩٦٩) واستمر مد الجسور بين العالمين الموسيقيين ، الشرقي والغربي ، بعد ذلك عبر أجيال متعاقبة فأنجبت لبنان (بعد رائديها) كوكبة من المؤلفين نذكر من أشهرهم توفيق سكر وعبد الغني شعبان وأبو يوسف خوري ، وسلفادور عرنيطة وتوفيق الباشا (ممثل لبنان في المحافل الدولية والذي سجلت له أعمال في بلجيكا وغيرها) ووليد غلمية (عميد معهد الكونسرفتوار ومؤلف عدد من القصائد والأعمال الأوركسترالية) وبوغوص جلاليان الأرمني الأصل المقيم في لبنان .

وقد كان لبعض هؤلاء الفنانين اللبنانيين تجارب هامة في إبداع موسيقات متشابكة الألحان (بولوفونية) في المقامات العربية ذات الأرباع (مثل الراست والبياتي) دلت على خصوبة الخيال واتساع الأفق ، ومنها رباعية وترية في مقام البيات (توفيق سكر) وفوجا للأوركسترا الوتري (عبد الغني شعبان) وعدد من مؤلفات توفيق الباشا للكورال والأوركسترا . وفي مصر ظهر جيل ثان ـ بعد جيل الرواد ـ من المؤلفين المبدعين الأكثر رسوخاً في صنعتهم الموسيقية من جيل الرواد ، لأنهم (بعضهم) تمتعوا بإمكانات في

التعليم (الأكاديمي منه بالذات) لم تكن متاحة قبلاً ـ ونذكر من هؤلاء : عزيز الشوان (١٩١٦ ـ ١٩٩٣) (١٠٠) وجمال عبد الرحيم (١٩٢٤ ـ ١٩٨٨)(١٠١) ورفعت جرانة (١٩٢٤ ـ)(١٠٢) وعواطف عبد الكريم(١٠٣) (وعطية شرارة). وهناك جيلان ومن الأجيال الأحدث في مصر نشير منهم إلى جمال سلامة (١٩٤٥ ـ) (١٠٤) وأحمد الصعيدي(١٠٥) وجهاد داود(١٠٦) وراجح داود (١٩٥٩ ـ) ومونا غنيم (١٩٥٦ ـ) (١٠٧) وغيرهم .

ومن فناني الجيل الرابع في مصر من المؤلفين الموهوبين والأكاديميين نذكر : خالد شكري ، وشريف محيي وعلي عثمان (سوداني مقيم في مصر) ومحمد عبد الوهاب عبد الفتاح (الذي وجه اهتمامه للوسائل الإلكترونية وموسيقى شريط التسجيل . . الخ) وعلاء مصطفى ، ونادر عباسي (المغترب في سويسرا) (١٠٨) ثم من بعدهم أمير نجيب وأحمد عبد الله وعمرو عقبة ومحمد سعد باشا وغيرهم . ورغم أنهم جميعاً قد تكونوا موسيقياً في رحاب قسم التأليف بالكونسرفتوار ـ إلا أن لكل منهم شخصيته الموسيقية واتجاهه المميز (وإن كانت هناك دراسات لتأليف معاهد موسيقية أخرى الآن في مصر غيرها) .

ومن الظواهر الإيجابية التي تبلورت في العقود الأخيرة ظهور مبدعين عرب يعبرون عن أنفسهم بلغات موسيقية جديدة في صيغ غربية ، وأغلبهم من بلاد لم تطرق هذا المجال إلا مؤخراً، فمن سوريا عرفنا ضيا السكري (المغترب في فرنسا والذي يقوم بالتدريس في باريس) وصلحي الوادي (عميد معهد دمشق الموسيقي) ووليد حجار وزيدون جبري(١٠٩) وغيرهم ، ومن البحرين عرفنا مجيد مرهون وعصام الجودر ومبارك نجم ووحيد الخان ، أما المملكة المغربية فقد برز منها المؤلف الكبير أحمد الصياد (من مواليد ١٩٣٨) وهو الذي نالت أعماله حفاوة أوروبية وفرنسية واسعة ، وسجلت أوبراته ومؤلفاته على اسطوانات .C.D ونالت إحدى أوبراته جائزة دولية وكذلك مصطفى عائشة رحماني ـ ومن الجزائر اطلعت على عدة مدونات أوركسترالية لكل من مرزاق بو جميعة وهارون رشيد ومن العراق فريد الله ويردي ومن الكويت رشيدة إبراهيم وخالد الديكان وغيرهم .

ولا شك أن هذا التيار الموسيقي العربي الجديد ما زال في مرحلة مبكرة يتعذر الحكم عليها وعلى تطويرها الآن، ولكن أعلام المؤلفين العرب قد حققوا إنجازات فنية هامة احتفت بها بلادهم وكرمتهم عليها بالأوسمة والجوائز كما أثارت بعض إبداعاتهم اهتمام الغرب فأفسحت بعض المصادر الموسيقية (مثل قاموس جروف طبعة سنة ١٩٨٠ أو طبعة سنة ٢٠٠٠) صفحاتها لهم، كما سجلت مؤلفاتهم على اسطوانات وأشرطة واسطوانات ليزر، وكتبت عنهم كتب وأخرجت أفلام وثائقية (مثل جمال عبد الرحيم).

مكانة التأليف الموسيقي العربي في الحياة الموسيقية اليوم :

من الطبيعي أن تحيط بهذا الفن الموسيقي الجديد سحابة من القتامة، فهو ليس فناً ترفيهياً ميسور التقبل ولا هو غنائي مطرب كما تعودت الجماهير التي تنهال عليها الأغاني العاطفية من كل المنافذ ليل نهار، بل هو فن يتطلب تذوقه ثقافة وفكراً شأنه شأن كل الفنون الرفيعة، ولذلك فهو ما زال حتى الآن يعيش في شبه عزلة عن الجماهير العريضة اللهم إلا في إبداعاته من الموسيقات التصويرية للسينما أو المسرح (والتلفزيون مؤخراً)، فقد أقبل مخرجو السينما على هؤلاء المؤلفين ليستعينوا بقدراتهم الفنية الجديدة في تجسيد التعبير الدرامي والإنساني في الأعمال السينمائية أو المسرحية وفي العروض الكبيرة (في المناسبات القومية[١١٠] وما إليها) أما الجماهير العريضة فإن اتصالها بهذه الفنون الموسيقية الجديدة بإنجازاتها وفنانيها ما زال محدوداً، ولعل هذا راجع إلى ضآلة المساحة المتاحة للتأليف الموسيقي في وسائل الإعلام وفي العروض الموسيقية، ولذلك فإن الألفة الضرورية مع هذه الموسيقات الجديدة ليست متاحة ولا هي منظمة، وبدونها لن يستطيع الجمهور الاقتراب نفسياً من التأليف الموسيقي، وبغير الألفة فلا أمل في ازدهار أي فن جديد غير مألوف. ورغم هذه الصعوبات التي تعوق الانتشار الواسع للتأليف الموسيقي العربي المعاصر فإن هذا الرافد الجديد يمضي في طريقه ببطء ولكن بخطوات مستمرة، وتشهد بذلك الأجيال الصاعدة من المؤلفين في أنحاء العالم العربي، والذين بدأت فنونهم تجتذب بعض اهتمام العالم الموسيقي

الخارجي كما أوضحنا بفضل فناني الأداء العرب من العازفين والمغنين ، الذين درسوا في المعاهد الموسيقية المتخصصة في بلادهم ثم في الخارج والذين حققوا نجاحات محلية وخارجية ملحوظة وأصبحوا يحرصون على إدراج «المؤلفات العربية» في حفلات العزف (وخاصة حفلات الريستال)، كما أن بعض الأوركسترات العربية أخذت في العقد الأخير تلتفت إلى هذا الجانب من الإبداع الموسيقي العربي وتقدمه في حفلاتها وكذلك الإذاعات الموسيقية المتخصصة (كالبرنامج الموسيقي في مصر وما إليه).
ويكفي أن نشير إلى جهود المؤلفين العرب في الحفاظ على العناصر القيمة للتراث العربي (التقليدي والشعبي) في الإيقاعات المركبة العرجاء وفي المقامات العربية، وخاصة ذات الأرباع ، والتي تعد من أهم الملامح المميزة لطبيعة هذه الموسيقى التي اختفت تدريجياً منذ النصف الثاني من القرن في الأغلبية العظمى من التلحينات أحادية اللحن التي تزخر بها وسائل الإعلام العربية ، وحاولا تطوير الموسيقى العربية بإفساح المجال لعناصر غربية (خفيفة وسطحية وراقصة) على حساب المقامات والضروب الإيقاعية(١١١) ـ وسندهش إذا لاحظنا أن تلك المقامات والإيقاعات قد بعثت للحياة في كتابات المؤلفين الموسيقيين العرب (الذين درسوا في أوروبا وكلهم حافظوا على هويتهم الثقافية العربية ولم ينساقوا وراء تقليد الغرب) .

ومن المعاصرين منهم من يستخدمون المقامات العربية ذات الأرباع المميزة للطبيعة العربية مثل توفيق الباشا(١١٢) وتوفيق سكر وشعبان من لبنان ـ وجمال عبد الرحيم(١١٣) وجمال سلامة وعلي عثمان(١١٤) ومحمد عبد الوهاب(١١٥) وشريف محي(١١٦) من مصر .

بانوراما الحياة الموسيقية في أواخر القرن العشرين

بعد هذه الجولة الواسعة في شؤون الموسيقى العربية فإن صورة الحياة الموسيقية في مطلع الألفية الثالثة تستحق وقفة تأمل ومحاولة للإلمام بأطرافها وتقييم لمساراتها :

مضت إلى غير رجعة أماكن أداء الموسيقى التقليدية وممارساتها وآلاتها وفرقها ،

التي أصابها التضخم غير المبرر (عدداً ونوعاً) والتكبير المشوش لأصوات آلاتها ومنشديها ، وتوارت الرقة الحميمية لتجليات التقاسيم والليالي وما إليها ـ وأصبحت قاعات الموسيقى العامة المكان الوحيد للأداء الموسيقي العربي التقليدي والذي تخلى عن الكثير من أصالته في غياب مفاهيم واضحة لمعنى «التراث» ، واختلطت حفلات التراث (التي أشرنا إلى بعض تجاوزاتها من قبل) بين القديم والعابر الحديث من أغاني الاستهلاك المحلي السريع الانطفاء ، وارتفع شأن «الميكروفون» في الموسيقى العربية(!!) فأغلب القائمين على غنائها اليوم لا تسمع لهم صوتاً بغير الميكروفون الذين يطبقون عليه بقوة لعله يوصل أصواتاً ضعيفة ومحدودة لجماهير القاعات الكبيرة ، وخارج هذه الحفلات الحية أخذت أجهزة الإعلام المسموع والمرئي بصفة خاصة ـ تغرق الجمهور بسيل جارف بأنواع من الأغاني العجيبة[١١٧] التي برز فيها السنثسايزر Synthesize (مخلّق الأصوات الكهربائي) بإيقاعاته المسبقة التسجيل والتي تدق بلا هوادة ، مع ألحان مبتسرة تريد أن تكون شرقية أو عاطفية ولكن بلا جدوى . .

أما «أغاني الفيديو كليب» التلفزيونية التي تزحم الشاشة بأجسام تتثنى وتتلوى بحركات رقص خالية من الفن ، فلا صلة بينها وبين كلمات الغناء ، وتزيدها أصوات «الأكورديون» الفظة ترقيصاً مبالغاً فيه وتهدر فيها الطاقات والأموال على السواء ، وتزدهر تحت وطأة الدعاية التجارية الواسعة لتؤكد نجومية أصحابها فتجعلها تنتشر كالنار في الهشيم في أوساط المستمعين وخاصة الشباب . وهناك ما سمي في وقت من الأوقات بأغاني «الفرانكوآراب» وهي غنية عن أي تعليق ، وما سمي «بالأغاني الشبابية» وإن لم تكن لها ملامح فنية واضحة ، فإنها تلبي حاجات تنفسية لدى الشباب لعل الفنون الموسيقية الجادة فشلت في تلبيتها فتركت المجال لهذه الأنواع المهجنة . وتزخر ساحات الفنادق والملاهي بفرق الشباب العربي التي تعزف موسيقى البوب والروك والجاز بحماس ودقة (كأنهم من مواليد ليفربول ، بلد «البيتلز» أو نيوأورليانس موطن «الجاز» !) ـ وعلى صعيد آخر تجد الأذكار والأناشيد الدينية وقد صاحبتها الفرق الموسيقية واختفت منها آيات الخشوع التي صاحبت الأداء الإنشادي البحت بغير مصاحبة من الآلات !

وحتى الموسيقى الشعبية التي حظيت بالاهتمام والدراسة وولدت عروض الرقص وعزف الآلات الشعبية ـ حتى هذه الموسيقى تسربت إليها في المدن عوامل التكلف والإفساد في أساليب ممارستها وفي صنع آلاتها (كالدربكة المصنوعة من الألومنيوم بدلاً من الفخار ، والرق من البلاستيك بدلاً من رق الجلد الطبيعي! واستعاض الناس في حفلاتهم وأفراحهم عن الغناء الشعبي التلقائي الأصيل وعن الغناء العربي التقليدي ، بفرق «مزيفة الشعبية» في أفراح الأغنياء في الفنادق ، أو بالكاسيتات والمسجلات في أفراح عامة الناس ، وهكذا تنحسر الموسيقى الشعبية والعربية عن واحد من أهم مجالاتها الاجتماعية ، أمام الزحف الهائل للمدنية الموسيقية الزائفة . . . كما ضعفت حركة فرق الموسيقى النحاسية حتى كادت تتلاشى تماماً من الحدائق والميادين .

وعلى الجانب الإيجابي فهناك الحفلات الموسيقية الرفيعة التي تقدمها الأوركسترات السيمفونية العربية (أوركسترا القاهرة السيمفوني من سنة ١٩٥٦ وأوركسترا الأوبرا منذ سنة ١٩٩٤ في مصر ـ وأوركسترا سوريا ثم لبنان ثم سلطنة عُمان الخ) وما يشبهها من أجهزة نشر الثقافة الموسيقية والتي تقدم عروضاً موسيقية كلاسيكية غربية ، فمن حق المستمع أن يتذوقها وإن زاد الاهتمام في السنوات الأخيرة بالمؤلفات السيمفونية العربية[١١٨] من الكويت والسودان وعمان وسوريا ولبنان ومصر .

وهناك أصوات بارعة في الغناء الأوبرالي من العرب وفرق للأوبرا جُلُّ أعضائها من العرب تقدم عروضاً طيبة لأوبرات عالمية وأخرى محلية[١١٩] أحياناً ، وتكتظ المسارح وقاعات الموسيقى بحفلات العزف أو الغناء المنفرد (على النسق الغربي) أو عزف المجموعات الصغيرة لموسيقى الحفلات [١٢٠] . وهناك عروض للباليه غربية ومحلية ، وهناك فرق كورال الأطفال والتي تغني بأغاني الطفولة المصاغة بتعدد الألحان والتي تضيف للطفل نفسياً وموسيقياً إضافة صحية حقيقية ، على خلاف بعض فرق «كورال الأطفال» التي تلقن الأطفال ألحاناً مفردة (أي ليست كورالية) لأغان غرامية للكبار لا صلة لها مطلقاً بعلم الطفل ولا بالاعتبارات التربوية[١٢١] .

ولا نظن ـ رغم هذا كله قد أحصينا الأنواع الموسيقية السائدة في العالم العربي عدداً، فهي متضاربة ومتلاطمة ومتعارضة . . .

وإذا اعتبرنا التنوع والتعدد والكم من مقاييس التقدم ، فإننا نضطر للاعتراف بأن تقدماً موسيقياً ضخماً قد تحقق خلال القرن ، ولكن بتضحيات كبرى . . . أما إذا حكمنا على الأوضاع السائدة بمقاييس «الكيف» و«التوجُّه» ودلالاتهما فإننا سنضطر للاعتراف بعوارض من القصور والشطط والتشتت لا تتكافأ مع الجهود والأموال والطاقات المسخرة للموسيقى ، وهو ما يرجع ، في اعتقادنا ، لغياب سياسة رشيدة شاملة لشؤون الثقافة العربية عامة والفنون بشكل خاص - سياسة عملية قابلة للتطبيق الموحد (أو القريب من التوحد) توفق بين أصالة التراث وضرورة النمو والتجدد ولكن على أسس راسخة تتسم بالحكمة والتفتح . فالصورة العامة لهذه البانوراما للموسيقى العربية أشبه «ببرج بابل» موسيقي ، تتكلم فيه كل فئة بلغتها الموسيقية الخاصة حتى داخل البلد الواحد . ولا بد من أن تعمل الحكومات العربية على رسم سياسات ثقافية مستنيرة معاصرة لكي تتبلور كل هذه اللغات والألسن واللهجات الموسيقية في كيانات جديدة لها هويتها المتميزة المسايرة للعصر والمحافظة في الوقت نفسه على الأصالة ، ولا بد أن تكون البداية من الطفولة ، على أن تمتد لتشمل كل هيئات التعليم والتثقيف والإعلام ، عبر طريق طويل شاق لاغنى عنه .

الهوامش

١ ـ التأثيرية أو الانطباعية حركة فنية ظهرت في التصوير في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر على يدي مونيه ومانيه ورنوار وسيزان إلخ وانتقلت للموسيقى في مؤلفات كلود ديبوسي.

٢ ـ حركة ثورية في التصوير ظهرت سنة ١٩٠٨ كرد فعل مضاد للواقعية في التصوير ومن أهم فنانيها بيكاسو وبراك .

٣ ـ ليس من قبيل الصدفة أن قصيدة مالارمبه عن «أمسية الفون Faune» هي التي ألهمت ديبوس عمله الموسيقي الشهير عنها .

٤ ـ رتشارد ڤاجنر أعظم مؤلفي الأوبرا الجرمان الرومانسيين في كل العصور ، ترك آثاراً عميقة على فن الأوبرا وعلى مفردات الموسيقى الغربية بما أدخله عليها من إضافات كروماتية للهارمونيات وما ضمنه في أوبراته الباقية من مفاهيم جديدة .

٥ ـ تغييرات أدخلها فيليب دي فيتري .

٦ ـ كان الأسلوب المتبع في الموسيقى الكورالية الدينية في عصر النهضة المتأخر أسلوب «تشابك الألحان» «البوليفونية» ويضم عدداً من الأسطر أو الأصوات اللحنية لكل منها استقلاله الإيقاعي وتلحينه الخاص لكلمات النص الديني حيث بلغ عدد الأسطر (أو الأصوات) اللحنية في بعض الأعمال الدينية في القرن السادس عشر ستة عشر سطراً مختلفاً تسمع في آن واحد معاً .

٧ ـ الكروماتية Chromaticism هي إدخال نوتات غريبة عن التكوين الأصلي للسلم على اللحن ، وبالتالي على الهارمونية ـ فإذا كانت الموسيقى في سلم دو مثلاً (وكل نغماته على الملامس البيضاء للبيانو) ثم أضاف لها المؤلف نغمة فادييز (مرفوعة) أو لا بيمول (مخفضة) فإن هذا يعد تصرفاً كروماتياً ، بشرط ألا يؤدي إلى تحول كامل لسلم آخر .

٨ ـ فاجنر Wagner من أعظم شخصيات ذلك القرن ، بلغ بأوبراته الست عشرة قمة الرومانسية وأدخل للغة الموسيقى ومفرداتها وآلاتها تغييرات هامة تأثر بها معاصروه ومن جاؤوا بعده .

٩ـ ليست (١١٨١ ـ ١٨٨٦) مجري من أكبر شخصيات عصره ، اشترك مع فاجنر في الدعوة لفن مستقبلي بعيد عن تجريد الكلاسيكية ، ومن أشهر قصائده السيمفونية الثالثة عشرة : المقدمات ، وتاسو .

١٠ـ هكتور برليوز Berlioz مؤلف فرنسي كبير اشتهر بسمفونيته « الخيالية» التي مهدت للقصائد السيمفونية .

١١ـ رتشارد شتراوس (١٨٦٤ ـ ١٩٤٩) Strauss من مؤلفي الرومانسية المتأخرة التي سارت على مبادىء فاجنر وله مجموعة قيمة من القصائد السيمفونية البارعة .

١٢ ـ ديبوسي أهم مؤلف أنجبته فرنسا في القرن الماضي ولد سنة ١٨٦٢ وتوفي سنة ١٩١٨ وهو مبدع

« التأثيرية الموسيقية» في فرنسا ولكن مؤلفات السنوات الأخيرة في حياته (مثل الصوناتات وموسيقى الحجرة) كانت أقرب للكلاسيكية الحديثة .

١٣ـ مثل رافيل (الفترة) ـ ودى فاليا في أسبانيا ، وديليوس Delius في بريطانيا وغيرهم .

١٤ ـ من الأمثلة البارزة لهذا تكعيبية بيكاسو الذي تعاون مع سترافنسكي في مرحلته الأولى (الخوشية) في الباليهات .

١٥ ـ وتلاميذه آلبان بيرج وانطون فون فيبرن ممن كوَّنوا معه ما عرف « بالمدرسة الفيناوية الثانية» .

١٦ـ كتب المؤلف المصري جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ ـ ١٩٨٨) حركة كاملة في موسيقى باليه «أزوريس» لآلات إيقاعية غير منغمة فقط عبر بها عن معركة حامية بين « جَيْشَي حورس وست» .

١٧ ـ مثل مجموعة ستراسبورج الشهيرة .

١٨ ـ مثل التآلف الثلاثي للدرجة الأولى (دو ـ مي ـ ول في سلم دو مثلا) والذي كان من أهم علامات الترقيم المحددة للقفلات التامة في الموسيقى الغربية الكلاسيكية .

١٩ـ في عملين معروفين له وهما : حاملات القرابين Choephores والربيع .

٢٠ ـ في موسيقى « إسطبل العم بطرس» (لمسرح العرائس) .

٢١ ـ في قربان الربيع Le Sacre du Printermps في المازورات ١٢ ـ ١٥ من رقم ٦١ في البارتيتيورة حيث تعزف آلات الطرومبيت في دو الكبير ومعها تعزف آلات الباص في سي الكبير وغير ذلك من الأمثلة المتعددة .

٢٢ ـ في كونشيرتو البيانو له في مقام صول الصغير .

٢٣ ـ كاويل Cowell مؤلف أمريكي واسع الطموح في تجديداته كان له دور مرموق في كثير من تجديدات الفكر الموسيقي والرنين .

٢٤ ـ يطلق هذا الاسم على مخلوق أسطوري في أيرلندة منذر بالموت .

٢٥ ـ كما في الرابسودية بأسلوب « البلوز » من موسيقى جيرشوين ـ ومقطوعات راجتايم لسترافنسكي وغيرهما .

٢٦ـ ظهرت في بدايات القرن العشرين أنواع من موسيقى أصوات المصانع مثل (مصنع الصلب) للمؤلف الروسي موسولوف ، وظهرت كذلك آلات للضجيج noise instruments .

٢٧ ـ كتب هنري كاويل هذه المجموعة الفارسية في إيران وتدخل ضمن آلاتها آلة سيتار .

٢٨ـ آلة لحنية كهربائية اخترعها موريس مارتينو سنة ١٩٢٨ واستخدمها عدد كبير من المؤلفين الفرنسيين بصفة خاصة ، ولكنها بدأت تتوارى بعد ابتكار الموسيقى المصنوعة concreteالمستمدة من مصادر غير موسيقية تعدل بالتعامل مع شريط التسجيل لخلق موسيقى منها ، وكذلك الموسيقى الإلكترونية .

٢٩ـ الجاميلان مجموعة آلات معدنية طرقية تتألف منها فرق الجاميلان ذات الرنين الغريب الذي استهوى عدداً من مؤلفي الغرب في هذا القرن .

٣٠ـ عمل كتبه شافيز لآلات إيقاعية (١١ آلة يعزفها ستة عازفين) هي مجموعة طبول متفاوتة الأحجام وأجراس وكسيلوفون وعصا خشبية إلخ ، وقد صاغ حركتيها الأولى والثالثة فى صيغة الصوناتة ولكن بعد التحايل لإيجاد التباين بين ألوان مختلفة من رنين الآلات الإيقاعية .

٣١ـ كان هندمت أول من اتجه للكتابة الفيرتيوزية للأوركسترا فى « كونشرتو للأوركسترا » .

٣٢ـ فكرة عجيبة تبناها كل من هـ . كاويل وكيدج لتغيير ملامح اللون الصوتي للبيانو ، بتثبيت أجسام معدنية أو خشبية أو مطاطية بين الأوتار من الداخل ـ وظهر كذلك ما سمي باسم String piano وهو بيانو يعزف فيه العازف على الأوتار (داخل البيانو) مباشرة إما بالنبر أو بالطرق .

٣٣ـ توصل آلبان بيرج لفكرة التأليف على أساس صف من الأصوات الاثنى عشر سنة ١٩١١ أي قبل أستاذه رائد المدرسة الفيناوية الثانية شونبرج بحوالي ١٢ عاما ولكن شونبرج هو الذي قنن هذا النظام فنسب إليه .

٣٤ـ وهي أوبرا « تعبيرية » لاتونالية تغوص في أغوار النفس البشرية لجندي غير سوي وتقوم على مسرحية لجورج بوشنر وهي تعد من ألمع أوبرات القرن على الإطلاق ، رغم بعد أسلوبها الدوديكافوني عن المألوف .

٣٥ـ التعبيرية اتجاه ظهر على أثر اكتشافات فرويد عن اللاوعي وأثره على السلوك الانساني وأدى لإبداع أعمال مسرحية وموسيقية وتشكيلية تغوص في أعماق كانت محرمة من النفس الإنسانية وتكشف عنها ـ وهي في الموسيقى قد ظهرت في القرن العشرين في عدد من الأوبرات .

٣٦ـ المشهد الرابع من الفصل الأول من أوبرا فوتسيك مكتوب بصيغة الباساكاليا . والباساكاليا من الصيغ الموسيقية الواسعة الانتشار في عصر الباروك والتي بعثها عدد من مؤلفي « الكلاسيكية الحديثة » في النصف الأول من القرن العشرين ، وهو نوع من التنويعات المتصلة على فكرة لحنية (أو هارمونية) بارزة تتكرر ومعها تنويعات متصلة عليها .

37- Duke Bluebeards' castle .

38 - The Wooden Prince .

39 - The Worderful Mandarin.

وكل هذه الأعمال المسرحية« تعبيرية الطابع » وحوشية الموسيقى قد ولدت مقاومة عنيفة ضدها ، وإن نجحت خارج المجر ، ولم يعد بارتوك بعدها للكتابة للمسرح ـ ومما يذكر أن بارتوك قد تخلى فى أواخر حياته (وهو أمر متواتر عند غيره من المؤلفين) عن عنف البدائية وحدة أساليبها

واتبع أساليب موسيقية أكثر شفافية وعذوبة كما في الديفرتمنتــو وكونشرتــو الأوركسترا وغيرهما .

٤٠ ـ السيذيون شعب أسطوري متخيل .

٤١ ـ فكرة هذا العمل المسرحي تشبه قصة فاوست وكان أول أعماله التي تأثر فيها بموسيقى الجاز Jazz .

٤٢ ـ نظر شونبرج قليلاً إلى الوراء أي للكلاسيكية في متتابعة البيانو piano suite فكتب فيها حركات تحمل مسميات قديمة مثل جافوت ، موزيت وغيرها ، وإن كان قد دافع عن هذا بأنه ليس كلاسيكياً حديثاً بل هو مجرد كلاسيكي فقط .

٤٣ـ كما في عمله المعروف « ليلة التجلي» Verklaerte Nacht .

٤٤ ـ على أشعار لستيفان جورج ، ثم امتدت التجارب لموسيقى الآلات .

٤٥ـ ويترجم هذا الاسم بالإنجليزية إلى "Moonstruck Pierrot" ، وهو مكتوب على أشعار لألبير جيرو Giraud مترجمة للألمانية وموسيقاه مكتوبة لصوت بين الغناء والإلقاء وأسماه مؤلفه (Sprechstimme) مع خمسة عازفين يعزفون على ثماني آلات مختلفة . وأداء هذا العمل الموسيقي من الصعوبة إلى درجة أن مجموعة الموسيقيين التي سجلته للمرة الأولى احتاجت لإجراء أربعين (بروفة) عليه !

٤٦ ـ كان هذا التوجه في الموسيقى مناظرا «للتجريدية» الفن التشكيلي في نفس الفترة وكلاهما كان صدمة للمستمع وللجمهور البورجوازي لكي يفيق من ركوده الروحي داخل صالوناته ومجتمعه المتكلف المتصنع .

٤٧ ـ توصل موسيقي نمساوي اسمه هاور Hauer هو وتشارلز آيفز الأمريكي إلى هذا النظام قبل شونبرج (وكذلك ألبان بيرج) ، ولكن شونبرج هو الذي استطاع أن يثبت الإمكانات الفنية الكامنة في هذا النظام الجديد .

٤٨ـ ويسمى بالألمانية Krebs إشارة إلى الكابوريا التي تسير للخلف .

٤٩ـ لصوت « كلامي» وبيانو وأوركسترا وترية ، على قصيدة من شعر بايرون وهو عمل سياسي موجه ضد كل الحكام الديكتاتوريين من نابليون لهتلر .

٥٠ـ تبنى فيبرن الدوديكافونية منذ سنة ١٩٢٤ كنظام محكم للنغمات وكان أحياناً يبني بعض مؤلفاته على مجموعة من ٣ أو ٤ نوتات وهو شغوف بالكنترابنط والكانون وخطوطه اللحنية تنقيطية متباعدة .

٥١ـ كتب ميسيان مجلدين بعنوان « كتالوج الطيور » للبيانو وهما عبارة عن مقطوعات للبيانو كتبها على أساس أغاني للطيور دونها بنفسه من الطبيعة وأهداها لزوجته .

٥٢ ـ مثل سيمفونيته الضخمة تورانجاليلا (ذات الحركات العشر) التي تفيض بآيات تأثره بمقامات الموسيقى وإيقاعاتها والفلسفة الهندية .

٥٣ ـ تأثر لوتوسلافسكي بأفكار كيدج ولكن في حدود معينة فهو قد كان من المهتمين بالكتابة الكنترابنطية المحكمة ولذلك لم ينزلق في متاهات العفوية والصدفة المطلقة . بل حقق شيئا من التوافق بينها وبين الاهتمام الكنترابنطي .

٥٤ـ غادر هندمت وطنه سنة ١٩٤٠ ـ تحت وطأة الاضطهاد النازي ـ إلى أمريكا وأقام بها لسنوات طويلة ثم انتقل إلى سويسرا سنة ١٩٥٣ .

٥٥ـ بورجي و بيس Porgy. Bess .

٥٦ ـ كانت هناك إرهاصات للمينمالية عند كيدج سنة ١٩٤٧ ولكنها لم تتبلور بهذا الوضوح .

٥٧ـ كان لكل من هؤلاء المؤلفين مجموعة موسيقية لأداء مؤلفاته وهي لا تتبع أي تكوين معروف بل يبرز فيها مخلق الأصوات synthesizer مع آلات مفردة من تنويعات مختلفة .

٥٨ ـ وله كذلك أوبرا بعنوان جنون Madness .

٥٩ ـ أغلب الأسماء المشار إليها هنا قد عايشت ثلاثة عقود على الأقل في هذا القرن .

٦٠ ـ وهم ميو Milhaud ، وهونيجير Honneger ، وبولنك Poulenc وأريك دتايفير .

٦١ـ شغل شوستاكوفتش بلاده والعالم الغربي بمؤلفاته الجريئه (والتي لقيت معارضة سياسية في بلاده) فكتب عدداً من الأوبرات واسعة الانتشار وخمس عشرة سيمفونية ومثلها من الرباعيات الوترية وعدداً ضخماً من مؤلفات موسيقى الحجرة والموسيقى التصويرية .

٦٢ـ كتب ياناتشيك أوبرات واقعية عميقة التأثير وهي تغني بلغة بلاده في كل دور الأوبرا في أوروبا ومنها يينوفا Jenufa، و«كاتيا كابانوفا » ، و« بيت الموتى» وغيرها ، ونحن نذكر أسماءها هنا لأهميتها ضمن حصيلة الأوبرات في هذا القرن .

٦٣ ـ أحيا بريتن فن الأوبرا في بريطانيا بأوبراته العديدة وعلى رأسها بيتر جرايمز Grimes ويكفيه فخراً أنه كتب « القداس الجنائزي للحرب » ـ War Requiemسنة ١٩٦٢ للأوركسترا والكورال ولصوتين للرجال على أشعار لوليام أوين ونصوص دينية عن قداس الموتى .

٦٤ـ هذا بالطبع بجانب التجريبيين الثوار الذين أشرنا إليهم في عدة مواضع (مثل كيدج وكاويل) .

٦٥ـ تأثير الشرق في الغرب في هذا القرن تأثير هام وجديد ونجده في أعمال أعداد كبيرة من مؤلفي أوروبا وأمريكا ـ وقد ظهرت في عدد من أعمال ميسيان تأثيرات هندية وأندونيسية ، ونشير هنا إلى أن مؤلفاً كبيراً مثل بنجامين بريتن قد تأثر بهذا المصدر وأدخل بعض الآلات الأندونيسية في باليه «أمير الباجودا » وأوبراه «الموت في البندقية» Death in Venice والأمثلة على هذا متعددة .

٦٦ـ جرى العرف في محاضرات اتجاهات الموسيقى المعاصرة لكاتبة هذه السطور بالكونسرفتوار على

ترجمتها باسم « الموسيقى المصنوعة » وهي ترجمة تقريبية !

٦٧ ـ (١٨٩٧ ـ ١٩٧٢) عالم موسيقي ومؤلف عمل بإذاعة غرب ألمانيا W D R وهناك بدأ تجاربه الموسيقية الإلكترونية .

٦٨ ـ أفادت الوسائل الرقمية digital المؤلفين في مجالات عديدة أهمها حساب العناصر الداخلة في تكوين المدونة ، وتخزين المعلومات وإصدار الأصوات .

٦٩ ـ كان ذلك الجناح من تصميم المعماري الشهير لوكوربوزيه Le Corbusier .

٧٠ - كتب الهولندي هنك بادنجس Badings أعمالاً جمعت بين الموسيقى الإلكترونية والفيولينة (ولكن بتسوية خاصة للأوتار) .

٧١ ـ وتتجلى في مصطلحات الموسيقى وأسماء مقاماتها وأبعادها وغير ذلك .

٧٢ ـ بلغ مجموع المقامات الشرقية ٩٥ مقاماً طبقاً لكشف قدمه للمؤتمر ديرلانجيه مع على الدرويش (ص ١٧٢ كتاب مؤتمر)، منها ٥٢ مستعملة في مصر وهي مستعملة أيضاً في سوريا وحلب (؟) ـ وعدد المقامات المستعملة في العراق وجزيرة العرب ٣٧ وفي المغرب العربي ٢٤ ، ص ١٧٣ .

٧٣ ـ كانت فيما مضى آلات وترية ذات قوس أقدام من الكمان الغربي وهي الربابة والأرنبة وما إليها ولكنها توارت بانتشار آلة الكمان الغربية وتطويعها للموسيقى العربية .

٧٤ ـ سمي «مؤتمر الموسيقى العربية» رغم أنه كان دولياً بكل المقاييس وبما لم يتيسر لأي مؤتمر بعده حتى نهاية القرن وكان د. محمود الحفني سكرتيره العام والمحرك الكبير له ـ وإن كان ما يشار إليه هنا أن موسيقى منطقة الخليج ـ و«الصوت الخليجي» بالذات لم تكن ممثلة بين تسجيلات المؤتمر في تلك الفترة المبكرة .

٧٥ ـ نشرت دار الكتب المصرية بمناسبة المؤتمر كتيباً ؛ ضم كل أسماء مخطوطات وكتب الموسيقى بها .

٧٦ ـ مثل مؤتمر بغداد سنة ١٩٦٤ ومؤتمري الرباط والقاهرة سنة ١٩٦٩ والمؤتمر التأسيسي للمجمع الموسيقي العربي طرابلس سنة ١٩٧١ وما تبعه من مؤتمرات لذلك المجمع .

٧٧ ـ مثل حلقتي بحث الموسيقى العربية في القاهرة سنة ١٩٥٩ وسنة ١٩٦٣ والحلقة التي نظمتها فرنسا في أوائل الثمانينيات في القاهرة لدراسة مقررات مؤتمر القاهرة ونتائجه سنة ١٩٣٢ .

٧٨ ـ د. الحفني هو مسؤول الموسيقى بوزارة التعليم ومن أهم الشخصيات المؤثرة في التعليم والبحث الموسيقى في مصر والعالم العربي .

٧٩ ـ سبق أن تبنت الموسيقى الأوروبية حلاً توفيقياً مشابهاً ، أدى بدوره لبعض التضحيات وذلك حينما اتبعت «التسوية المعدلة للسلم» التي تساوت فيها أنصاف الأصوات الاثني عشر داخل الأوكتاف وذلك بالتجاوز عن الفروق الصغيرة لأبعاد «الكوما» في الحساب الرياضي الدقيق ـ وهو الحل الذي كرسه باخ بتأليفه لمجلدي «المقدمات والفوجات (الثماني والأربعين) للكلافير

المعدل التسوية في النصف الأول من القرن الثامن عشر .

٨٠ ـ وهو ما ظهرت في هذا العصر وسائل تقنية للتغلب عليه بترشيح الصوت وتنقيته .

٨١ ـ محمد عبد الوهاب فيلم «الوردة البيضاء» .

٨٢ ـ قدم فيلم «نشيد الأمل» لأم كلثوم تجربة شائقة ، فأغانيه التي لحنها السنباطي والقصبجي ، أضاف إليها (موسيقي آخر) هارمونيات خفيفة لم تتعارض مع طباعها وخلقت تأثيراً موسيقياً ودرامياً طيباً .

٨٣ ـ عندما أنشأت وزارة الثقافة المصرية فرقة الموسيقى العربية (أواخر الستينيات) بذلت محاولات عديدة للإبقاء على «الفرقة الصغيرة بجانب التكوين الأكبر عدداً ، باعتبارها أقرب للطابع الأصيل في التفرد والرهافة الحميمية ـ ولكن تيار التجديد وتضخيم عدد الآلات جرف تلك المحاولات جانباً ، فابتعد المنادون بها عن الميدان ـ ومنهم كاتبة هذه السطور وغيرها . والآن أضيفت إلى ضخامة عدد الآلات تلك الميكروفونات المزروعة بقسوة أمام كل عازف ومنشد مما شوه طابع الموسيقى العربية وخرج بها عن إطارها الأصيل الذي أنشئت تلك الفرقة للحفاظ عليها .

٨٤ ـ اتجه السنباطي في سنواته الأخيرة إلى إدخال آلات غربية معارضة لطبيعة الموسيقى العربية مثل البيانو والأرغن الكهربائي والجيتار والأكورديون ، إلا أن الأغلبية العظمى في إنتاجه الغزير قد التزمت بعناصر التراث العربية وجاءت بعض تجديداته مبرره فنياً (مثل الكورس في نشيد الجامعة وغيره) وظفه في عدد من أغانيه بشكل شيق) .

٨٥ ـ وإن كنت بداياته الأولى تمثل تجليات جميلة للتجديد والتعبير (مثل «في الليل لما خلي» ـ و«أهون عليك» وما إليها) .

٨٦ ـ كما في أغلب الأغاني الوطنية التي تفتقر إلى الحماس والقوة .

٨٧ ـ مثل فرقة رضا والفرقة القومية للفنون الشعبية في مصر وفرق السماح في سوريا ولبنان (والمصاحبة لعروض إخوان رحباني) وغير لك .

٨٨ ـ مثل فرقة أم كلثوم وما إليها في مصر وفرقة «التراث» من حلب والعراق والكويت وفرقة الأنغام العربية (سوريا) وتخت التراث الموسيقي (تونس) وفرقة الفارابي (فلسطين) وما إليها من فرق التراث في المشرق والمغرب والتي توحّدت في أغلبها النصوص وأقواس الوتريات في العزف بطريقة قضت بالتدريج على روح الابتكار الفردي لدى العازفين .

٨٩ ـ نشير هنا إلى نوع خطير من هذه التجاوزات ظهر مؤخراً باسم «تابلوه الغناء القديم» يظهر فيه المغنون بملابس وحركات توحي بالازدراء والسخرية بشكل يسيء إلى التراث القديم .

٩٠ ـ عاون بعض الأوروبيين على نشر هذه الفكرة المتحيزة عندما عزلوا دراساتهم للموسيقات العربية

(والأدب) عن كل ظواهر النمو المعاصرة ، ومنهم آلان مانييلو ، مدير «معهد برلين لدراسات الموسيقى المقارنة» لعشرين عاماً ، ولعله بنى فكرته هذه على بعض أساليب التهجين والخلط الحديثة في الموسيقى العربية (وما أكثرها) في النصف الثاني من القرن (وهو محق في هذا)، ولكن هذا ليس مبرراً للحكم على الموسيقى العربية بالتجمد على ما كانت عليه منذ قرن أو يزيد!

٩١ ـ مثل فرقة «متقال» للربابة من صعيد مصر .

٩٢ ـ مثل فرقة رضا وفرقة السماح (سوريا) وما إليها .

٩٣ ـ بدأ د . حسن فوزي في الأربعينيات يقدم أحاديثه «ديوان الموسيقى الكلاسيك» في الإذاعة المصرية ، ثم استمر يقدم أحاديث الشرح والتحليل لروائع الموسيقى الغربية الفنية في البرنامج الثقافي (الثاني) حتى الثمانينيات ثم قدمت الإذاعة السورية واللبنانية برامج مماثلة وبدأ نشر التذوق للموسيقى الكلاسيكية الغربية .

٩٤ ـ تزامن ظهور حركة الشعر الحر في العالم العربي مع بدايات حركة التأليف الموسيقي العربي المعاصر تقريباً .

٩٥ ـ سبق ذلك في عصر محمد علي إنشاء مدارس للموسيقات العسكرية في مصر ، وقام بالتدريس فيها موسيقيون أوروبيون علموا المجندين من الفلاحين المصريين أوليات الموسيقى الغربية والعزف على الآلات النحاسية للفرق العسكرية .

٩٦ ـ قُدمت مواسم الأوبرا الإيطالية بانتظام في القاهرة باستثناء سنة ١٩٥٦ حين قرر د . حسين فوزي (وكيل وزارة الإرشاد حينئذ) تحويل اعتمادات ذلك الموسم لعمل إيجابي باق وهو تكوين فريق للمنشدين (الكورال) من الأصوات المصرية لأول مرة .

٩٧ ـ الذي كتب أول عمل سمفوني مصري هو القصيد السيمفوني «مصر» سنة ١٩٣٢ .

٩٨ ـ المهندس المعماري وأول عميد للكونسرفتوار المصري سنة ١٩٥٩ وهو الذي صمم مباني معاهد أكاديمية الفنون في الهرم ـ وله عدة مؤلفات سيمفونية .

٩٩ ـ لحن أول أوبرا مصرية على موضوع مصري من شعر أحمد شوقي أسماها «مصرع أنطونيو» سنة ١٩٤٧ ، انظر كتاب التأليف الموسيقي المعاصر (دليل مقروء ومسموع) صدر عن «وحدة بريزم» بوزارة الثقافة . القاهرة سنة ١٩٩٨ الجزء الأول عن جيل الرواد .

١٠٠ ـ الذي درس التأليف في روسيا ومن أهم مؤلفاته أوبرا «أنس الوجود» التي تم إخراجها على مسرح الأوبرا في القاهرة سنة ١٩٩٧ .

١٠١ ـ الذي درس التأليف الموسيقي أكاديمياً في ألمانيا يعد «اندماجاً عضوياً» بين الموسيقيين ، فهو يعتمد على المقامات والإيقاعات العربية (التي كادت تندثر من التلحين الغنائي) وقد كتب أعمالاً للكورال والباليه وللأطفال ولموسيقى الحجرة في المقامات ذات الأرباع ، واتبع هذا النهج في

تدريسه للتأليف الموسيقي في قسم التأليف الموسيقي الذي أسسه في الكونسرڤتوار منذ سنة ١٩٧١ وتخرجت على يديه فيه أجيال من المؤلفين المصريين والعرب (من السودان والبحرين والأردن . . إلخ) وهم الذين يقودون الحياة الموسيقية في بلادهم اليوم وعزفت أعماله وسجلت في أوروبا ومصر .

١٠٢ ـ درس التأليف محلياً وعمل في التلفزيون قائداً للأوركسترا ثم مستشاراً للموسيقى ومن أهم أعماله كونشرتو للقانون وقصائد سيمفونية لمناسبات وطنية .

١٠٣ ـ درست بأكاديمية الموتسارتيوم بالنمسا ولها مؤلفات من الموسيقى التصويرية وللمسرح ومقطوعات للأطفال وغيرها وهي تقوم بتدريس علوم التأليف بقسم التأليف بالكونسرڤتوار منذ بداياته .

١٠٤ ـ درس في روسيا وله تلحينات جماهيرية واسعة الانتشار منها أوبريت «عيون بهية» على نص الرشاد رشدي .

١٠٥ ـ درس في النمسا وله مؤلفات قليلة للأوركسترا منها «تقاسيم الكلارنيت» ومنمنمات للوتريات وهو مدير أوركسترا القاهرة السيمفوني حالياً وقائده .

١٠٦ ـ نال جائزة عن موسيقاه التصويرية لمسرحية كاليجولا .

١٠٧ ـ درسا في النمسا ، وهما أستاذان بقسم التأليف ولهما موسيقات بحتة وتصويرية متميزة ، نالا عدداً من الجوائز المحلية والخارجية عنها .

١٠٨ ـ نادر عباسي درس التأليف في مصر على جمال عبد الرحيم ثم درس الغناء وقيادة الأوركسترا والفاجوت في سويسرا وهو مؤلف عظيم الموهبة نال جائزة من المجلس الأعلى للثقافة بمصر عن مؤلف أركسترالي تم تصميم باليه ناجح عليه في سويسرا باسم «بين الغسق والفجر» ويقدمه باليه جينيف .

١٠٩ ـ الذي يدرس في بولندا وله مؤلفات تنبئ بمستقبل واعد ، ورغم تأثره بالمدرسة البولندية إلا أن الروح العربية متضمنة في موسيقاه .

١١٠ ـ مثل عرض «موال من مصر» الضخم عند أبي الهول في أوائل السبعينيات (والذي نال جمال عبد الرحيم جائزة الدولة التشجيعية عن موسيقاه التصويرية له) .

١١١ ـ في بحث للدراسة أجرت عزيزة السيد عزت في الدراسات العليا بقسم علوم الموسيقى بالكونسرڤتوار سنة ١٩٨٢ دراسة إحصائية للمقامات العربية السائدة في الثلاثينيات من القرن ، واكتشفت أن قدراً كبيراً منها يكاد يبلغ ٦٠٪ من المقامات قد اختفى من الموسيقى العربية في مصر خلال خمسين عاماً من مؤتمر ١٩٣٢ .

١١٢ ـ استخدم توفيق الباشا في أعماله الأوركسترالية الكورالية الكبيرة المقامات الربعية أحياناً

وبنجاح ـ أما ت . سكر وعبد الغني شعبان فقد كتبا «فوجات» Fugues في مقام البياتي للوتريات وهي من أعقد الكتابات الغربية .

١١٣ ـ كتب عدة مؤلفات للوتريات في المقامات الربعية منه ثنائية «للفيولينه والتشللو» و«ارتجالات للتشللو» المنفرد وصياغة جديدة لدور «كادني الهوى» (لمحمد عثمان) للكورال والأوركسترا والغناء المنفرد وكتب في قسمه الأوسط في الراست «فوجاتو» لوتريات الأوركسترا وهو شغوف بالضروب الإيقاعية المركبة .

١١٤ ـ يحرص علي عثمان على المقامات الخماسية حتى في كتاباته البوليفونية وكذلك على إحياء الضروب الإيقاعية المركبة مثل عمله «المخمس المصري» للهاربسكورد سنة ٢٠٠٠ وغيرها .

١١٥ ـ له بعض الأعمال في المقامات العربية ذات الأرباع وإن كان يكتب أعمالاً لشريط التسجيل والمؤثرات الإلكترونية وما إلى ذلك .

١١٦ ـ له عدة مؤلفات استخدمت المقامات العربية ذات الأرباع مثل كونشرتو العود وعمله الغنائي القدس شعر نزار قباني وغيرها .

١١٧ ـ هناك «ظواهر» غنائية شاردة فرضت نفسها على ساحة الموسيقى وانتشرت على نطاق خطير ، يثير التساؤل حول الحاجات النفسية والاجتماعية التي تلبيها مثل تلك الأغاني لدى الجماهير (مثل أغاني عدوية وحكيم وشعبان عبد الرحيم وما إليها في مصر) وهي «ظواهر» تقتضي بحثها سوسيولوجياً وموسيقياً واقتصادياً لمحاولة التفسير العلمي لظهورها وانتشارها الواسع وما تدره من شهرة ومال على أصحابها ومنهم أميون لا يقرأون ولا يكتبون!!

١١٨ ـ قدم أوركسترا أكاديمية الفنون في ديسمبر سنة ٢٠٠٠ حفلاً من الأعمال السيمفونية لثلاثة عشر مؤلفاً عربياً فيما يشبه مهرجاناً للتأليف الموسيقي العربي .

١١٩ ـ مثل أوبرا مصرع أنطونيو لحسن رشيد ثم أوبرا أنس الوجود لعزيز الشوان .

١٢٠ ـ وفي نفس الاتجاه قدم عازفان سوريان حفلاً لجمعية الشباب الموسيقي المصري في يناير سنة ٢٠٠١ لمؤلفات الكمان والبيانو من المؤلفين من أنحاء العالم العربي .

١٢١ ـ مثل أحد كورالات أطفال الأوبرا في مصر والذي صدرت لتصويبه عدة توصيات من مؤتمرات الموسيقى العربية .

أهم المراجع

- سمحة الخولي : محاضرات الدراسات العليا ، الكونسرفتوار في اتجاهات الموسيقى (الغربية) المعاصرة من ١٩٩٠ حتى ٢٠٠٠ .
- سمحة الخولي : القومية في موسيقى القرن العشرين ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٢ .
- سمحة الخولي : دراسات في مؤلفي القرن العشرين ، سترافنسكي - هندميت ، كابالفسكي ، فيلالوبوس - وعن مهرجانات الموسيقى المعاصرة في زغرب (١٩٦٤/ ١٩٦٦) في مجلات : المجلة - عالم الفكر والعربي (الكويت) ، وبعض الصحف الكبرى .
- كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في القاهرة سنة ١٩٣٢ . وزارة المعارف العمومية ١٩٣٣ (بإشراف محمود الحفني) .
- حلقتا بحث الموسيقى العربية سنة ١٩٥٩ ، ١٩٦٣ - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب القاهرة .
- إبراهيم زكي خورشيد : الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي (مكتبة الأسرة) سنة ٢٠٠٠ .
- أحمد أمين : زعماء الإصلاح في العصر الحديث ، مكتبة النهضة - سنة ١٩٤٨ .
- أمين الخولي : الأصالة والتجديد ، ملخصات بحوث ندوة أمين الخولي - المجلس الأعلى للثقافة سنة ١٩٩٦ .
- بدر الدين أبو غازي : «الطابع القومي لفنوننا المعاصرة» إشراف لجنة الفنون التشكيلية : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - القاهرة سنة ١٩٧٨ .
- بريجيت شيفر : «واحة سيوة وموسيقاها» ترجمها عن الألمانية جمال عبد الرحيم - مراجعة ومقدمة : سمحة الخولي - المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، سنة ١٩٩٦ .
- حسن حنفي «التراث والتجديد» - مكتبة الأنجلو - سنة ١٩٨٧ .
- زكي نجيب محمود : «تجديد الفكر العربي» .
- زكي نجيب محمود : «قيم من التراث» طبعة جديدة لدار الشروق - القاهرة (مكتبة الأسرة) سنة ١٩٩٩ .
- زكي نجيب محمود : «المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري» .
- سمحة الخولي : «التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة» : مجلة عالم الفكر الكويت العدد - ٢٥ سنة ١٩٩٦ .
- سمحة الخولي : محمود الحفني : ذكريات وخواطر من ملف «شخصيات لا تنسى» مجلة آفاق الموسيقى والأوبرا والباليه - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، سنة ١٩٩٨ .
- سمحة الخولي : «مسار الإبداع المصري المتعدد التصويت في مصر» مجلة آفاق - العدد الأول ، سنة ١٩٩٨ .

ـ سمحة الخولي : «أم كلثوم : رؤية جديدة لظاهرة فنية فريدة» مجلة آفاق ـ العدد الثاني ـ سنة ١٩٩٩ (لجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى للثقافة : القاهرة) .
ـ سمحة الخولي : «القومية في موسيقى القرن العشرين» (أصداء القومية في الشرق) سلسلة كتب عالم المعرفة (١٦٢) الكويت سنة ١٩٩٢ .
ـ سمحة الخولي : (الإشراف على التحرير وكتابة المقدمة والمراجعة لكتاب) : التأليف الموسيقي المصريّ المعاصر ـ الجزء الأول ـ سلسلة وحدة بريزم للموسيقى ـ العلاقات الثقافية الخارجية ، القاهرة سنة ١٩٩٨ .
ـ سمحة الخولي : «دور كادني الهوى لمحمد عثمان بين جيلين» ، بحث يصدر في كتاب «محمد عثمان» تحت الطبع بالمجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة .
ـ سمحة الخولي محاضرات (غير منشورة) في فادني : «قضايا تطوير الموسيقى العربية والإبداع المصري في صيغ الموسيقى الغربية» لطلاب الدراسات العليا معهد الكونسرفتوار/ أكاديمية الفنون ـ القاهرة .
ـ صفوت كمال : المأثورات الشعبية علم وفن : مكتبة الأسرة ـ الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة سنة ٢٠٠٠ .
ـ عبد الحميد بوقرية : «الحداثة والتراث» ـ دار الطليعة ـ بيروت سنة ١٩٩٣ .
ـ عزيزة عزت : تتبع لمقامات الموسيقى/ العربية في مصر بعد خمسين عاماً (١٩٣٢ ـ ١٩٨٢) . بحث غير منشور ، قسم علوم الموسيقى أكاديمية الفنون بمصر .
ـ عزيزة عزت : «المقامات العربية في تلاوة القرآن الكريم» رسالة ماجستير (غير منشورة بقسم علوم الموسيقى ـ الكونسرفتوار ـ أكاديمية الفنون/ سنة ١٩٨٧ .
ـ عواطف عبد الكريم : «أبو بكر خيرت» دراسة عنه ضمن كتاب التأليف الموسيقي المصري المعاصر/ ج١ ، وحدة بريزم للموسيقى .
ـ عواطف عبد الكريم : «جمال عبد الرحيم» (شخصية العدد/ مجلة آفاق ، لجنة الموسيقى والأوبرا والباليه ، العدد الثاني/ سنة ١٩٩٩) .
ـ محمود الحفني : القسم التاريخي في كتاب «تراثنا الموسيقي» الجزء الأول ـ اللجنة الموسيقية العليا ـ القاهرة .
ـ محمود عجان : تراثنا الموسيقي ـ دار طلاس/ دمشق ١٩٩٠ .
ـ محمود الحفني : «سيد درويش» : حياته وآثار عبقريته .
ـ محمود الحفني : سلسلة أعلام العرب ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ سنة ١٩٨٥ .
ـ لويس عوض : «تاريخ الفكر المصري الحديث» ـ القاهرة سنة ١٩٨٦ .

بعض المراجع الغربية

- Austim Willian, Music in the Tcwntieth Century . Dent 1966 .
- Brindle, Reginald Smith, The New Music (The Avant - Garde since 1945), Oxford University Press , London, 1987 .
- Brindle, Reginald Smith, Contemporary Percussion, O.U.P. 1970 .
- Du Mont dokumente , Kommentare Zur Neuen Musik Reihe 1 Ungekuezte Wiedergabe der Aufsatze aus die "Reihe", Heft 1 - 7 Universal Edition, Wien, 1955 - 1960 .
- Griffiths Paul, The Thames & Hudson Encyclopaedia of 20th Century Music, 1986.
- Grout, Donald jay, A History of Western Music, Norton, 4th edition 1988 .
- Kimberlin, Cynthia Tse & Euba, Akin editors:
  Intercultural Music Vol. I, Breitinger, Bayreuth African Studies 29.
- Kimberlin Cynthia Tse & Euba, Aking editors :
  Intercultural Music Vol. 2 MRI Press, 199.
- Martin, Williams R. & Drossin, Julius, Music of the Twentieth Century, Prentice Hall, 1980 .
- Morgan, Robert P., Twentieth Century Music, Norton, 1990 .
- Palisca, Claude V. ed., Norton Anthology of Western Music Vol II (Modern), Norton, 1980 .
- Persichetti, Vincent, Twentieth Century Harmony, Faber London, 1961.
- Sadie, Stanley & Latham, Alison, Music Guide, Prentice Hall, 1986.
- Schwartz, Elliott & Godfrey, Daniel, Music Since 1945, Schirmer, 1992 .
- Szabolcsi, Bence, ed., Bartok, Sa Vie et son oeuvre, Cornina Budapest, 1956.
- The Present State of Musics, Report of the Austrian Music Council in Cooperation with Media Cult, 1986.
- Danielou, Alain : "Tradition and Innovation in Music of Diverse cultures" Paper, International Music Council, (UNESO) Congress of IMC , Moscow 1971 .
- Samha El Kholy : "Gamal Abdel Rahim's Approach to Intercultural Music" in Intercultural Music Volume 1- eds. C.T. Kimaberlion and Euba, Aking - Bayreuth African Studies , 1995.

- Traditional : "Folk idioms in Modern Egyptian Composition since the Fifties, Intercultural Music, Volume MRI Press, 1999 (CIMA Conference, London 1994) .
- The Function of Music in Islamic Culture : Nat. Egyptian Book Organization, 1984 Cairo.
- Traditions of Improvisation, Cairo 1978 .
- Lissa Zofia, "On the Essence of Tradition & Innovation" , paper (to same congress above) .
- Nettl, Bruno, and hamm Charles: Contemporary Music and Music Cultures, Prentice Hall, New Jersey 1979.
- Bassem El - Jisr, ed, Archives de la Musique Arabe - Vol. 1.

ـ (معهد العالم العربي) Institut du Monde Arabe - Ocora - Paris

ـ اسطوانات وكتيب باشراف Christian Poché

العمارة في القرن العشرين

د. محمد الأسد



العمارة في القرن العشرين

د. محمد الأسد

١. خلفية القرن العشرين: التاريخ والتكنولوجيا في القرن التاسع عشر

الفن الحديث، الطراز العالمي، ما بعد الحداثة، التفكيكية،[١] . . . ، هذه بعض الحركات المعمارية التي ظهرت في القرن العشرين جاعلة منه قرناً مليئاً بالنشاط والتطور المعماري على نحو لم نشهده من قبل. وستحاول هذه المقالة شرح أهم الاتجاهات المعمارية التي حددت عمارة هذا القرن وربط بعضها ببعض، ولكن قبل التطرق إلى هذه الحركات المختلفة، هناك أمور يجب أخذها بعين الاعتبار.

من هذه الأمور هو أن عمارة القرن العشرين تعّبر عن استمرارية قوية وواضحة مع عمارة القرن التاسع عشر ـ ومن بعض نواحيها، مع النصف الثاني من القرن الثامن عشر ـ مكونة العمارة التي تسمى عادة بعمارة «العصر الحديث»، وهو مصطلح سيأتي ذكره بشيء من التفصيل فيما بعد.

شيء آخر يجب مراعاته هو أن عمارة العصر الحديث وعمارة

القرن العشرين هي عمارة تحددت خطوطها الرئيسية من خلال تطورات حدثت في العالم الغربي، وبالذات في أوروبا وأمريكا الشمالية، ولكن المركز الرئيسي لهذه التطورات انتقل في القرن العشرين تدريجياً من أوروبا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وكذلك ظهرت في هذا القرن دولة غير غربية، وهي اليابان، لتصبح مركزاً جديداً تطور فيه عدد من الحركات المعمارية المهمة.

ويمكن بصورة عامة دراسة عمارة هذا القرن من خلال اتجاهين معماريين، كانت تحكمهما في الغالب علاقة جدلية، أي أن نجاح أحدهما كان يتم عادةً على حساب الآخر. وركّز الاتجاه الأول على ربط عمارة الحاضر بعمارة الماضي وعلى تحقيق درجة عالية من الاستمرارية بينهما. وتم تحقيق هذه الاستمرارية من خلال الاقتباس الحرفي لعناصر معينة من الماضي، أو من خلال تكوين أشكال معمارية تجد إلهامها في الماضي، ولكن يعاد تفسير هذه الأشكال تفسيراً جذرياً. ويسمى هذا الاتجاه باتجاه الإحياء التاريخي. أما تحديد الماضي فقد يُستمد من تاريخ قومية معينة أو ديانة أو منطقة جغرافية تنتمي إليها مجموعة سكانية وتعتبر نفسها جزءاً منها، أو قد يستمد ذلك من تاريخ الغير.

وتعتبر فكرة الربط الواعي بعمارة الماضي من خلال النقل الحرفي أو الاستلهام من تقاليد وأشكال معمارية سابقة فكرة قديمة تعود جذورها بصورة عامة إلى عمارة عصر النهضة في إيطاليا في منتصف القرن الخامس عشر. وقد عمد مؤسسو عمارة عصر النهضة إلى رفض الطراز المعماري السائد في وقتهم، والذي كان يتمثل بالعمارة القوطية، واعتبار العمارة الكلاسيكية الرومانية التي انتشرت في القرنين الأول والثاني بعد الميلاد نموذجاً للإنتاج المعماري يجب الاحتذاء به وتقليده. وقد رأى رواد عمارة عصر النهضة في العمارة الرومانية تعبيراً عن التفوق والكمال المعماري، ورأوا في إحيائها عودة إلى عصر كانت فيه إيطاليا، وروما بالذات، من أعظم المراكز السياسية والحضارية التي عرفها العالم. وخلال المائة سنة اللاحقة انتشرت منهجية عمارة عصر النهضة لتؤثر في عمارة غالبية أوروبا.

ومع الوقت اتسع اهتمام المعماريين خارج نطاق العمارة الرومانية ليتضمن تقاليد

معمارية كلاسيكية غير رومانية مثل الإغريقية والهلينية، ومن ثم تقاليد معمارية غربية غير كلاسيكية مثل البيزنطية والرومانسكية[٢] والقوطية. ورافق ذلك اهتمام بالتقاليد المعمارية غير الغربية، أي تلك التي لم يعتبرها الغربيون جزءاً من إرثهم الحضاري، من إسلامية وصينية ويابانية وهندوسية. ومع الوصول إلى القرن التاسع عشر كانت عمليات الإحياء المعماري قد تطرقت تقريباً لكل تقليد معماري غربي أو غير غربي استطاع العالم الغربي التعرف عليه ودراسته.

وبذلك عرف القرن التاسع عشر معمارياً بقرن الـ «تاريخية»[٣] بسبب اعتماد المعماريين في التصميم على اقتباس الأشكال من تقاليد معمارية تاريخية. وكذلك ظهرت في تلك الفترة اقتباسات تحتوي على خليط من التقاليد المعمارية التاريخية المختلفة، وهذا ما يطلق عليه الـ «تلقيطية.»[٤]

وقد خدمت حركة الإحياء المعماري أهدافاً فكرية وحضارية وسياسية مختلفة؛ إذ استعملت بعض المجموعات فكرة الإحياء المعماري لتحديد هوية خاصة أو الارتباط بقيم معينة. فقد ارتبطت فكرة إحياء العمارة الكلاسيكية في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر بقيم الديمقراطية المنسوبة إلى الجمهوريات الإغريقية الكلاسيكية وإلى الجمهورية الرومانية قبل أن تتحول إلى إمبراطورية، وهي القيم التي تطلعت إلى تحقيقها الجمهورية الأمريكية الحديثة التأسيس. كذلك نجد في إحياء العمارة القوطية في فرنسا وبريطانيا تأكيداً قومياً، حيث اعتبر طراز العمارة القوطية الذي تطور على أرض كل منهما تعبيراً عن تراث خاص بها. ويمكن في الوقت ذاته اعتبار نظرة الغربيين إلى إحياء التقاليد المعمارية غير الغربية في العالم الغربي تعبيراً عن معرفتهم وتفوقهم وسيطرتهم على العالم غير الغربي.

هذا فيما يتعلق بالاتجاه الأول، أما الاتجاه الثاني فإنه وليد عصر تكنولوجيا الآلة الصناعية. فبالرغم من الأدوار الحضارية والسياسية المهمة التي تُمثلها عمارة الإحياء التاريخي فقد تعرض هذا الاتجاه إلى انتقادات تزايدت بشدة مع اقتراب نهاية القرن التاسع عشر. وتركزت هذه الانتقادات في أن عمارة الإحياء المعماري تمثل هروباً من

الحاضر إلى الماضي، ولا تعبر عن روح العصر الحديث الذي كان من أقوى ما يعبر عنه التطور العلمي والتكنولوجي الهائل والمستمر الذي حدث في تلك الفترة، وأثّر بشكل جذري، بل ثوري، على جميع نواحي الحياة في العالم الغربي. وتوجد جذور هذا التطور في الثورة العلمية في القرن السابع عشر التي تميزت باكتشافات علمية مهمة في مجالات مختلفة مثل الفيزياء والفلك والطب التي حققها علماء مثل جاليليو (١٥٦٤ـ ١٦٤٢) ويوهانس كبلر (١٥٧١ ـ ١٦٣٠) ووليام هارفي (١٥٧٨ ـ ١٦٥٧) واسحق نيوتن (١٦٤٢ ـ ١٧٢٧). [٥] وبدأت تتبلور هذه التطورات العلمية على نحو أثّر في الحياة اليومية في أواسط القرن الثامن عشر من خلال الثورة الصناعية التي ترتبط باختراع المحرك البخاري الذي سخّر مصادر ضخمة من الطاقة لم تكن متوافرة أو معروفة سابقاً. ونتج عن هذه التطورات قفزات نوعية وكمية هائلة في مجالات مختلفة مثل الإنتاج الصناعي والزراعي الذي أصبح يعتمد الآن على قوة الآلة المسّيرة بقوة البخار بدلاً من اليد، وفي مجال النقل حيث بدأ القطار البخاري يحل محل طرق النقل التقليدية المعتمدة على الدواب البطيئة والمحدودة الحمل، والسفينة البخارية التي أخذت تحل مكان السفينة الشراعية.

لقد غيرت الثورة الصناعية خريطة العالم في جميع المجالات من اقتصادية واجتماعية وسياسية، وكانت أوروبا على رأس هذه التغيرات. فقد أصبحت أوروبا صاحبة طاقة إنتاجية زراعية وصناعية يصعب منافستها من خلال طرق الإنتاج اليدوية التقليدية المنتشرة في بقية أجزاء العالم، وكذلك أصبح بالإمكان نقل كميات كبيرة من هذا الإنتاج الزراعي والصناعي بسرعة وسهولة.

وبرزت في المجالين الاجتماعي والسياسي طبقة جديدة من الصناعيين بدأت تنافس بل تحل مكان الطبقات الحاكمة التقليدية المكونة من أصحاب الأراضي الزراعية. وصاحب هذه التطورات التكنولوجية تفوّق اقتصادي وعسكري سمح لأوروبا أن تمد سيطرتها على أجزاء مختلفة من العالم.

وبدأت تظهر في المجال المعماري أصوات عديدة تنادي بأن الآلة، وليس التاريخ، هي مصدر الإلهام الرئيسي الجديد الذي يجب أن يكوّن عمارة العصر الحديث. وركز

العديد من الحركات المعمارية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين على استكشاف الوسائل التي يمكن من خلالها تحقيق ذلك الهدف.

وفي الكثير من الأحيان تركّز الصراع بين دعاة الاعتماد على الاقتباس من عمارة الماضي ودعاة تطوير عمارة عصرية مستلهمة من الآلة على موضوع رئيسي هو موضوع التعامل مع الزخرفة المعمارية. فلا تكاد تخلو أبنية التقاليد المعمارية التاريخية من الطبقات الزخرفية المضافة لهيكلها والتي تعطي هذه الأبنية جزءاً كبيراً من شخصيتها وخواصها المعمارية المميِّزة. وبذلك كوّنت الزخرفة المعمارية عاملاً أساسياً في تحديد جماليات عمارة الإحياء المعماري. أما دعاة عمارة الحداثة، كما سنرى لاحقاً، فإنهم رفضوا فكرة إضافة طبقة زخرفية لهيكل البناء، واعتبروا الزخرفة المضافة محاولة إخفاء وإنكار لحقيقة البناء الإنشائية، وهروباً من الجماليات التي تفرضها الآلة والمتمثلة بالسطوح والخطوط النظيفة، واعتبروا الاعتماد على الزخرفة بمثابة تراجع إلى عصر ما قبل الثورة الصناعية.

لقد كان تأثير الثورة الصناعية في تطور العمارة تأثيراً تدريجياً، وبطيئاً في تحقيق نتائج ملموسة. وهذا ليس غريباً فالعمارة تعتبر بصورة عامة نتاجاً إنسانياً محافظاً، وعملية البناء عملية باهظة التكاليف وتحتاج إلى وقت طويل للتنفيذ. وبالإضافة إلى ذلك، فإن العمارة فن تقوم فيه الوظيفة بدور أساسي، بعكس غالبية مجالات الإبداع الفني والأدبي من شعر ونثر ورقص ورسم ونحت. وتبقى العمارة قبل كل شيء وعاءً تتم فيه غالبية النشاطات الإنسانية وتتمثل فيه عاداته الاجتماعية التي لا تتغير بسرعة، بل على نحو تدريجي، وفي كثير من الأحيان تقاوم التغيير. وفي العمارة توجد درجة مدهشة من الاستمرارية التاريخية، فنظام الإنشاء المعتمد على الأعمدة الحاملة لدعامات أفقية أو جسور مثلاً، هو نظام موجود في أقدم الأبنية التاريخية وأيضاً في أبنية يومنا الحاضر إذ لا يزال هذا النظام نظام إنشاء أساسي في مجال البناء.

أما التطورات التكنولوجية الحديثة التي أثرت في عمليات تصميم العمارة وبنائها فتتضمن تطوير مواد جديدة مثل الحديد الذي بدأ استعماله منذ أواخر القرن الثامن عشر باعتباره مادة إنشائية حاملة تصنع منها الأعمدة والدعامات الأفقية. وتتميز مادة

الحديد (الذي تطورت منه مادة الفولاذ الناتجة عن خلط الحديد بعدد من المواد الأخرى بهدف تقويته) بقدرة عالية على تحمل الأوزان الثقيلة التي لا تتحقق باستعمال مواد تقليدية مثل الخشب والطوب والحجر. وكذلك يمكن استعمال الحديد لتكوين دعامات أفقية يمكنها الامتداد لمسافات طويلة دون الحاجة لأعمدة وسطية لتدعيمها. وفي القرن التاسع عشر تم تطوير وسائل صنع ألواح كبيرة من الزجاج، وتم دمج مادتي الحديد والزجاج لتكوين فراغات واسعة تدخلها كميات كبيرة من الضوء بسهولة. أما مادة الإسمنت المسلح، والتي تتكون من وضع قضبان حديدية داخل الإسمنت لإعطائه قوة إنشائية عالية جداً، فقد تطورت في منتصف القرن التاسع عشر، ولكن لم يستفد من إمكانيات هذه المادة الجديدة بصورة واسعة حتى بداية القرن العشرين.

وفي أول الأمر اقتصر استعمال المواد الحديثة مثل الحديد في إنشاءات وظيفية بحتة مثل الجسور، ويعتبر أول جسر بني من الحديد هو الجسر الذي أقيم بقرب مدينة كولبرُكديل(٦) في إنجلترا والذي امتد مسافة ٣٠ر٥ م دون استعمال دعامات وسطية. وكذلك انتشر استعمال الحديد في الأبنية الجديدة التي ظهرت نتيجة الثورة الصناعية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر مثل المصانع ومحطات القطار والمعارض الصناعية الدولية.

فقد استُعمل الحديد في بناء مصانع غزل القطن التي انتشرت بكثرة في إنجلترا ابتداءً من نهاية القرن الثامن عشر. أما محطات سكة الحديد، فقد بدأت في الانتشار في العقد الثالث من القرن التاسع عشر في أجزاء مختلفة من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. واحتوت هذه المحطات على فراغات ضخمة مثل الصالات الرئيسية التي تتضمن أماكن شراء التذاكر وأماكن الانتظار، وأرصفة المحطات، أي أماكن وقوف القطارات وصعود الركاب إليها ونزولهم منها. وتطلبت هذه الفراغات أنظمة إنشائية تسمح بتغطية مساحات واسعة خالية من الأعمدة تصلها كميات مناسبة من الضوء. ومن أمثلة محطات سكة الحديد المهمة التي شيّدت في القرن التاسع عشر محطة سانت بانكراس في لندن (١٨٦٨ ـ ١٨٦٩، الصورة ١) التي تمتد فيها أسقف مكونة من أقواس حديدية مسافة ٧٤ م. (٧)

أما المعارض الصناعية فقد أخذ انتشارها في الاتساع منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. وكان من أهداف هذه المعارض إعطاء الدول الغربية ومؤسساتها الصناعية الفرصة لاستعراض قوتها الإنتاجية وتطورها التكنولوجي. وكما هو الحال في محطات سكة الحديد فإن المعارض الصناعية تتطلب مساحات واسعة، قليلة الأعمدة، تصلها كميات كبيرة من الضوء الطبيعي ويمكن فيها عرض الآلات والمنتجات الصناعية بسهولة. وكما هو الحال أيضاً في محطات سكة الحديد فإن مادتي الحديد والزجاج كانتا مناسبتين لهذه الأبنية. ومن أشهر أمثلتها معرض القصر البلوري في لندن (١٨٥٠ ـ ١٨٥١، الصورة ٢) الذي صممه جوزيف باكستون ونفذه في فترة قياسية لم تتعد السبعة أشهر.[٨] ويتكون هذا البناء الضخم الذي يغطي مساحة تزيد على ٥٦٠٠٠ متر مربع من قطع تم تصنيعها خارج موقع البناء في مصانع متخصصة ثم نقلت إلى الموقع لتركيبها. وبذلك عبّر هذا البناء عن تزاوج جديد وناجح بين عمليتي التصنيع والبناء.

وقد ساهمت عملية استعمال الحديد باعتبارها مادة إنشائية في تطوير الأبنية المتعددة الطوابق في أواخر القرن التاسع عشر، إذ يصعب تشييد هذه الأبنية باستعمال المواد التقليدية مثل الطوب أو الحجر. فالبناء المتعدد الطوابق المبني من هذه المواد يتطلب جدراناً سميكة جداً في الطوابق السفلى تستطيع تحمل ثقل المبنى. وفي استعمال مادة تقليدية مثل الطوب أو الحجر تحتل الجدران غالبية مساحة الطوابق السفلى، وبذلك لا يُسمح باستعمال هذه الطوابق المهمة استعمالاً فعّالاً لقربها من مستوى الشارع. أما الأبنية ذات الهيكل الإنشائي الحديدي، فيمكن أن تمتد عبر عدد كبير من الطوابق دون أي تغيير في مقطع أعمدتها بسبب قوة الحديد الإنشائية. وبعكس أنواع الأبنية التي ذكرت سابقاً ـ مثل المصانع والمعارض الصناعية ومحطات سكة الحديد ـ والتي ظهرت في أول الأمر في أوروبا، وخاصة في إنجلترا، فإن هذه الأبنية ظهرت في أول الأمر في الولايات المتحدة الأمريكية معلنة الأهمية المتزايدة لهذه الدولة في تطور العمارة الحديثة. وسنناقش هذه الأبنية بتفصيل أكبر في جزء لاحق من هذه الدراسة.

ومن الطبيعي أن تستعمل المواد الحديثة في أبنية تقليدية من سكنية وتجارية وأبنية

عامة متنوعة الاستعمال. ولكن استعمال هذه المواد هنا يتم بطريقة مختلفة عن استعمالها في أنواع الأبنية الجديدة. ففي المعارض الصناعية مثلاً تظهر المواد الحديثة من زجاج وحديد بصفتها مواد إنشائية وجمالية مكشوفة للناظر. أما في الأبنية التقليدية التي استعملت فيها المواد الحديثة، فيكون هيكلها الحديدي مغطىً في الغالب بمواد تقليدية بطريقة تنتج عنها أشكال تابعة لتقاليد إحياء العمارة التاريخية. أي أننا نجد في هذه الحالة محاولة لإخفاء تكنولوجيا البناء المتطورة المستعملة في هذه الأبنية. بل نجد ذلك حتى في أنواع أبنية حديثة مثل بعض محطات سكك الحديد حيث تكون منطقة الرصيف مغطاة بالزجاج والحديد معطية بذلك انطباعاً معمارياً حديثاً بعيداً عن طرز إحياء العمارة التاريخية، بينما تكون أجزاء هذه الأبنية المواجهة للشوارع العامة المحيطة بها تعكس طرازاً مختلفاً عن طراز منطقة الرصيف وتعتمد على منهجية الإحياء التاريخي التي هيمنت على عمارة القرن التاسع عشر.

٢ـ العقد الأول من القرن العشرين: التعددية المعمارية وظهور حركة الحداثة المعمارية

لقد اتصف العقد الأول من القرن العشرين بتعددية معمارية شملت أطيافاً مختلفة تمثل المحورين السابقين اللذين تمت مناقشتهما: محور الإحياء التاريخي ومحور التأثر بالتكنولوجيا الحديثة المتمثلة بالتصنيع الآلي. وقد حاولت كل من الحركات المعمارية المختلفة، والمتضاربة أحياناً، التي ظهرت في تلك الفترة تعريف منهجية معمارية جديدة تحدد اتجاه العمارة في القرن الجديد. ومما يجدر ملاحظته أن هذه الاتجاهات المختلفة لم يعبَّر عنها من خلال الأبنية المنفَّذة فحسب، بل أيضاً من خلال وسائل أخرى منها الكتابات والمعارض المعمارية، وأيضا من خلال تدريس العمارة في مؤسسات تعليمية قائمة من قبل أو حديثة التأسيس. فعن طريق الكتابة عمد المعماريون ونقاد العمارة إلى تقديم أفكار جديدة وشرحها وتوضيحها وبلورة منهجية وبنية نظرية لها، وتمكنوا من إيصال هذه الأفكار إلى جمهور واسع نسبياً. وتم من خلال المعارض المعمارية تجميع أعمال معماريين يتشاركون في منهجية معمارية معينة ونشر هذه

المنهجية وتوضيحها بعرض أعمالهم للجمهور عامة. أما عملية التدريس المعماري فقد مكنت عدداً من المعماريين من نقل أفكارهم وتفسيرها على نحو مباشر ومكثف إلى الجيل الذي تلاهم.

وشهدت هذه السنوات الأولى من القرن العشرين استمرار الاتجاه المتعلق بالإحياء التاريخي المعماري الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر، والاعتماد على تقاليد معمارية تاريخية متعددة، كلاسيكية وغير كلاسيكية، غربية وغير غربية. ومن الأبنية التي تعبّر عن هذا الاتجاه بناء محطة بنسلفانيا لسكة الحديد في مدينة نيويورك التي صممها المكتب المعماري الأمريكي مكيم، ميد، ووايت (التصميم ١٩٠٢ ـ ١٩٠٥، والبناء ١٩٠٦ ـ ١٩١١، الصورة ٣). [٩] وكان هذا البناء، الذي تمت إزالته سنة ١٩٦٦ واستبدال بناء حديث به، من أضخم الأبنية التي شيدت في تاريخ البشرية حتى ذلك الوقت. وبسبب ضخامة البناء فقد ارتأى المعماريون أن الاعتماد على العمارة الإمبريالية الرومانية المعروفة بضخامتها وصرحيتها سيكون مناسباً تماماً لتشييد هذا البناء المهم الذي عّبر عن مركزية مدينة نيويورك وأهميتها الاقتصادية والتجارية. فقد صمم المعماريون منطقة الانتظار في المحطة اعتماداً على حمامات كركلا الرومانية في مدينة روما (٢١٢ ـ ٢١٧) ولكن زادوا مساحة المبنى بمقدار ٢٠٪ رغم ضخامة تلك الحمامات في الأصل. وبالرغم من الاعتماد على العمارة التاريخية في تصميم هذا البناء إلا أنه استعمل في تشييده هيكل فولاذي تمت تغطيته بالحجر والرخام.

ومع ما كان لاتجاه الإحياء التاريخي المعماري من دور مهم في تحديد الهوية لعمارة السنوات الأولى من القرن العشرين، فإنه لم يكن له أثر فعّال في التعبير عن روح معمارية جديدة تعكس التطورات التكنولوجية والاقتصادية والثقافية والسياسية المختلفة والمتسارعة التي حددت هوية تلك الفترة، وإنما عبر هذا الاتجاه تعبيراً أوضح عن الرغبة في العودة إلى ماض ثابت وراسخ. وفي تلك السنوات بدت الحركة التي عرفت باسم «الفن الحديث»[١٠] وكأنها الحركة التي ستأخذ مكانة الممثل الرئيسي لروح القرن العشرين. وقد عرفت هذه الحركة أيضاً باسم «طراز ١٩٠٠»، ويعتبر المعماري البلجيكي فكتور هورتشا (١٨٦١ـ ١٩٤٧) من أهم مؤسسيها (الصورة ٤). ولكنها

ارتبطت أيضاً بعدد من المعماريين المهمين مثل الأمريكي لويس ساليفان (١٨٥٦ ـ ١٩٢٤) والاسكتلندي شارلز ريني ماكنتوش (١٨٦٨ ـ ١٩٢٨) والإسباني الكتلوني أنتوني غاودي (١٨٥٢ـ ١٩٢٦). [١١] ومع أنه توجد علاقات معمارية ملموسة بين أعمال هؤلاء المعماريين، فإن أعمال كل منهم اتصفت بدرجة عالية من الإبداع الفردي.

وابتعد المعماريون الذين ارتبطوا بعمارة الفن الحديث عن الاعتماد على الإحياء التاريخي المعماري، ليتبنوا بدلاً من ذلك الزخرفة المستلهمة من الأشكال النباتية. وقد استعملوا المواد الإنشائية التقليدية من حجر وطوب وخشب، ولكنهم استعملوا أيضاً المواد الحديثة من زجاج وحديد استعمالاً واسعاً، إذ إن قدرة مادة الحديد على تكوين الأشكال النباتية الانسيابية بسهولة جعلت منه مادة ملائمة كثيراً لهذا الاتجاه المعماري.

وبالرغم من انتشار عمارة الفن الحديث انتشاراً واسعاً في أوائل القرن العشرين، فإنها لم تدم طويلاً بعد العقد الأول من القرن. وهناك العديد من العوامل التي ساهمت في الانحدار السريع لهذا الطراز من العمارة، منها أنه كان أقرب إلى الاتجاه المعماري منه إلى الحركة المعمارية ذات المنهجية النظرية الواضحة، حتى يمكن وصف الفن الحديث بأنه تجميع لأعمال عدد من المعماريين التي تميزت ببعض الصفات المشتركة، والتي لم تتعد في العديد من الأحيان استعمال الأشكال الزخرفية النباتية. كذلك فإن حركة الفن الحديث لم تتفاعل تفاعلاً كبيراً وواضحاً مع المحورين الرئيسيين لعمارة العصر الحديث، محور الإحياء التاريخي ومحور تكنولوجيا عصر التصنيع الآلي. فمع أن الحركة ابتعدت عن فكرة الإحياء التاريخي المعماري لتستبدل به فكرة الاعتماد على الزخارف المستلهمة من الأشكال النباتية، فإنها استوعبت دون تردد، الأشكال الزخرفية النباتية الموجودة في العديد من التقاليد المعمارية والفنية التاريخية من إسلامية وسلتية (التي انتشرت في اسكتلندا وويلز وايرلندا في العصور الوسطى). [١٢] ومع أن هذه الحركة استعملت المواد الحديثة من زجاج وحديد فإن العديد من المعماريين الذين ارتبطت أسماؤهم بها نظروا لأعمالهم على أنها هروب من سلطة العصر الصناعي بما فيه من عناصر غير إنسانية إلى عالم أكثر رقة وإنسانية ينظر إلى الطبيعة

بصفتها مصدراً أساسياً للإلهام.

وبذلك تعرضت عمارة الفن الحديث إلى انتقادات شديدة من رواد عمارة الحداثة الذين ركزوا على الاعتماد على تكنولوجيا التصنيع الآلي في عملية التكوين المعماري، والذين رأوا في عمارة الفن الحديث عدم القدرة على التفاعل مع تكنولوجيا التصنيع الآلي. هذا بالإضافة إلى أن أولئك الرواد اعتبروا الاستعمال المكثف للزخرفة المضافة إلى هيكل البناء تراجعاً إلى أنظمة جمالية تعود إلى عصر ما قبل الحداثة ـ كما ذكر سابقاً.

إن النظرة السلبية للعصر الصناعي لم تقتصر على أتباع حركة الفن الحديث، بل إنها انتشرت انتشاراً واسعاً في العالم الصناعي نفسه، وبخاصة في إنجلترا التي كانت أول مكان تتبلور فيه خصائص العصر الصناعي من النواحي الاقتصادية والاجتماعية. فقد كانت المصانع أماكن مكتظة بالعمال وتفتقر إلى أدنى درجات السلامة الصناعية، وكانت الأجور التي تدفع للعمال في غاية الانخفاض. أما المدن التي انتشرت فيها الصناعة فكانت تعاني من الاكتظاظ السكاني ومن الفقر والتلوّث البيئي. لذلك فإنه ليس من المستغرب أن تبرز ردود فعل سلبية نحو خصائص المجتمع الصناعي التي تطورت في القرن التاسع عشر. وجاءت ردود الفعل السلبية هذه من شخصيات مختلفة تضمنت المفكرين والمصلحين الاجتماعيين والفنانين والمعماريين. ومن أوائل من هاجموا العصر الصناعي هجوماً منهجياً وقوياً المعمار أغسطس بيوجن (١٨١٢ ـ ١٨٥٢) والناقد المعماري جون رسكن (١٨١٩ ـ ١٩٠٠).[١٣] وتُظهر كتابات رسكن وبيوجن وأعمال بيوجن المعمارية رفضاً للإنتاج الآلي ودفاعاً عن الإنتاج اليدوي التاريخي، ولا سيما الإنتاج المرتبط بالعمارة والفنون القوطية. فقد رأى بيوجن ورسكن وأمثالهما أن فترة العصور الوسطى في أوروبا مثلت عصراً أكثر إنسانيةً وأن فيه تفاعلاً خلاقاً بين الإنسان وإنتاجه اليدوي، بعكس العصر الصناعي الذي رأوا فيه قتلاً لهذا التفاعل واعتبروا منتجاته الصناعية منتجات رديئة النوعية وتخلو من العناصر الجمالية (الصورة ٥).

وقد كان لكتابات بيوجن ورسكن تأثير كبير على مؤسسي حركة الفنون والحرف،

الذين كـان من أهمـهـم ويليـام مـوريس (١٨٣٤ ـ ١٨٩٦). [١٤] وكـانت بدايات هذه الحركة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر واستمرت حتى أوائل القرن العشرين، ويعتبر البيت الأحمر في بيكسلي هيث في كنت الذي صممه المعماري فيليب ويب (١٨٣١ ـ ١٩١٥) لصديقه موريس سنة ١٨٥٩ نقطة البداية الرمزية للحركة (الصورة ٦). [١٥] ومن خصائص هذه الحركة أنها تُعنى عناية خاصة بإحياء الحرف اليدوية لتقدم بديلاً عن الأدوات التي تصنعها الآلة واعتبروها قبيحة ومنحطة وذات نوعية رديئة.

إن الانتقادات القاسية التي وجهها النقاد والفنانون والمعماريون مثل بيوجن ورسكن وموريس لعملية التصنيع الآلي كانت دقيقة بمجملها، ولكن البدائل التي طرحوها لم تكن واقعية. فبالرغم من الاتجاهات الاشتراكية لعدد من أقطاب حركة الفنون والحرف فإن الأعمال اليدوية التي أنتجوها كانت مرتفعة التكاليف، ولم يستطع شراءها إلا الطبقات الغنية. وكان من الصعب، بل من المستحيل، الوقوف أمام تقدم الإنتاج الصناعي وإمكانياته العالية في إنتاج كميات كبيرة من السلع بأسعار منخفضة نسبياً. لذلك كان الحل للمشكلات التي نتجت عن عملية التصنيع الآلي يكمن في تقبّل الآلة والتعامل معها، بدلاً من تجاهلها أو رفضها. ومع كل ما تقدم، فإن ردود فعل مؤيدي العودة إلى الحرف اليدوية وجمالياتها لم تكن واقعية أو فعّالة على المدى الطويل، إلا أنها نجحت في إبراز المشكلات الاجتماعية والجمالية التي نتجت عن سيطرة التصنيع الآلي على عملية الإنتاج، وفي التنبيه إلى ضرورة إيجاد حلول لهذه المشكلات.

وبينما ركزت حركات مثل الفن الجديد والفنون والحرف على إعطاء الزخرفة أهمية عالية في تعريف جماليات منتجاتها، ركزت اتجاهات أخرى على رفض الزخرفة تماماً. ومن أهم من عبّر بقوة عن هذا الرفض المعماري النمساوي أدولف لووس (١٨٧٠ ـ ١٩٣٣) الذي كتب مقالة قاسية في ١٩٠٨ عن انتشار الزخرفة في تل الفترة تحت اسم «الزخرفة والجريمة.» وقد ترجم لووس أفكاره هذه في أعماله المعمارية كما في منزل ستاينر في فينا (١٩١٠ ـ ١٩١١، الصورة ٧) الذي يتكون من خطوط مستقيمة وبسيطة وأسقف غير مائلة مكوناً كتلاً هندسية نقية. ويعتبر هذا المنزل من الأمثلة المبكرة لاستعمال الخرسانة المسلحة. [١٦]

أما عن استعمال الآلة بصورة فعّالة في عملية الإنتاج المعماري فقد نشأ بعض من أهم المحاولات في ذلك الاتجاه في ألمانيا ، حيث قامت المجموعة المسماة باتحاد العمل الألماني بدور أساسي في هذا المجال. [١٧] أسس هذا الاتحاد مجموعة من الصناعيين والفنانين والمعماريين والحرفيين والمدرسين الألمان سنة ١٩٠٧. وكما كان الحال في حركتي الفن الجديد والفنون والحرف، فقد استاء مؤسسو الاتحاد من النوعية الرديئة للمنتجات التي تصنعها الآلة، ولكنهم آمنوا أيضاً بقدرة الآلة على صنع منتجات ذات نوعية عالية ومضمون جمالي متميّز، وأنه يمكن تحقيق ذلك من خلال التعاون بين المهن المختلفة التي يمثلها مؤسسو الاتحاد.

ومن مؤسسي اتحاد العمل الألماني المعماري بيتر بيرنز (١٨٦٨ ـ ١٩٤٠) الذي كان مكتبه يعتبر من أهم المكاتب المعمارية في تلك الفترة، والذي عمل فيه ثلاثة من رواد عمارة الحداثة، والتر غروبيوس(١٨٨٣ ـ ١٩٦٩)، ولودفيغ ميس فان دير روه (١٨٨٦ ـ ١٩٦٩)، ولو كربوزييه (إسمه الأصلي شارلز إدوارد جونيريت، ١٨٨٧ ـ ١٩٦٥)، وسيأتي البحث عنهم فيما بعد. [١٨] وقد سنحت الفرصة لبيرنز أن يطبق أفكار اتحاد العمل الألماني من خلال تعاونه مع الشركة العامة للكهرباء[١٩] التي كانت من أهم شركات ألمانيا الصناعية. وتضمن تعاون بيرنز مع هذه الشركة المساهمة في تصميم منتجاتها الصناعية المختلفة من أفران ومصابيح وأدوات كهربائية متعددة، وكذلك المشاركة في تصميم تغليفها، و في تصميم الكتالوجات والنشرات الصادرة عنها. وقد صمم بيرنز أيضاً بعض أبنية الشركة، وأهمها مصنع التوربينات في برلين في سنة ١٩٠٧ (الصورة ٨). ويعتبر المصنع معلماً مهماً في عمارة القرن العشرين الحديثة. وهو من الأبنية المبكرة التي تعتمد في الأساس على الحديد والزجاج في ألمانيا، ويلاحظ ابتعاده عن استعمال الزخرفة المضافة لهيكل البناء. كذلك فإن السطح العلوي للمبنى المكون من سطوح متعددة الزوايا يعطي تشكيلاً يعكس شكل التوربينات التي كانت تصنّع فيه، وبذلك يعبر المبنى عن الوظيفة الصناعية التي يحويها. وفي الوقت ذاته، يوجد في هذا المبنى إيحاء خفيف ومجرد لعمارة الإحياء التاريخي، إذ إن شكل السقف العلوي لا يعكس تشكيل التوربينات فحسب وإنما يمثل أيضاً تجريداً للشكل المثلث

(البيدامنت) الذي نجده في واجهات العديد من الأبنية الكلاسيكية.

والخلاصة هي أن نهاية العقد الأول من القرن العشرين شهدت ترسيخاً لعدد من الأسس التي بنيت عليها عمارة عصر التصنيع الآلي الحديث من حيث رفض الزخرفة المعمارية ورفض مفهوم الإحياء التاريخي للعمارة الذي تطور على مدى الخمسمائة سنة التي سبقت. وبدلاً من ذلك، نجد تطلعاً للآلة وإلى عملية التصنيع الآلي بصفتها المصدر الرئيسي للإلهام في تكوين عمارة الحداثة، ونجد استعمالاً متزايداً للمواد الصناعية الحديثة من حديد وزجاج وإسمنت مسلح. وتتبلور هذه الاتجاهات في العشرينيات من القرن العشرين من خلال حركات معمارية ذات منهجية واضحة وقوية.

٣ ـ العمارة في العشرينيات والثلاثينيات: انتصار عمارة الحداثة

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) التي عاقت تطوّر أوروبا في مختلف المجالات، جرت أحداث معمارية تبلورت من خلالها وترسخت أسس عمارة الحداثة وتقدّمت هذه العمارة إلى مكانة الصدارة في الفكر المعماري. ويعتبر قيام والتر غروبيوس بتأسيس مدرسة الـ «باوهاوس»[٢٠] سنة ١٩١٩ في مدينة وايمار الألمانية واحداً من تلك الأحداث المهمة. استمرت مدرسة الباوهاوس مدة قصيرة نسبياً لم تتجاوز الأربعة عشر عاماً، فقد قرر مجلس إدارة مدرسة الباوهاوس حلها بعد أن أغلقها النظام النازي سنة ١٩٣٣. وخلال تلك السنوات القصيرة، لم يتأسس في المدرسة قسم للعمارة إلا سنة ١٩٢٨، هذا بالرغم من أن الثلاثة أشخاص الذين توالوا على إدارتها كانوا جميعهم معماريين.

ومع كل ما تقدم فقد استطاعت الباوهاوس أن تحتل مكانة مهمة في تاريخ تطور عمارة الحداثة. وهذا ليس مستغرباً إذ إن ظهور الباوهاوس كان بمثابة مأسسة لأفكار عمارة الحداثة التي تطورت في أوائل القرن العشرين. وقد جمعت الباوهاوس تحت رايتها عدداً من أهم معماريي القرن العشرين وفنانيه. فبالإضافة إلى والتر غروبيوس،

تتضمن لائحة المعماريين والفنانين هذه ميس فان دير روه، ومارسيل بروير (١٩٠٢ ـ ١٠٩٨١)، وجوزيف ألبرز (١٨٨٨ ـ ١٩٧٦)، وبول كلي (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠)، وفازيلي كاندينسكي (١٨٦٦ ـ ١٩٤٤)، ولازلو موهولي ـ ناجي (١٨٩٥ ـ ١٩٤٦). [٢١] ولم يتقلص الدور المعماري لوالتر غروبيوس ولميس فان دير روه بعد إغلاق مدرسة الباوهاوس، فقد انتقلا كلاهما في الثلاثينيات إلى الولايات المتحدة، التي بدأت تحتل المركز المعماري العالمي الجديد، وأصبحا في مراكز مرموقة في عالم العمارة بجزأيه المهني والأكاديمي. فبالإضافة إلى نشاطهما المميز بصفتهما مصممين معماريين، أصبح والتر غروبيوس رئيس قسم العمارة في جامعة هارفارد، وميس فان دير روه رئيس قسم العمارة في معهد إلينوي للتكنولوجيا في شيكاغو. [٢٢]

لقد قامت مدرسة الباوهاوس ببلورة وتطوير لأفكار وأهداف اهتمت بها حركة الفنون والحرف واتحاد العمل الألماني. فقد عنيت هذه المدرسة عناية خاصة بتوحيد الفنون والحرف المختلفة وتوثيق العلاقة بينها. وقامت أيضاً بجهد كبير في تقوية الصلة بين عمليتي التصميم والتنفيذ للعمل الفني، واتبعت في ذلك التدريس من خلال مشاركة معلم تصميم ومعلم تنفيذ. ولم تتوان في حث الطالب على استكشاف الخواص التي تميز الأشكال والمواد والألوان التي يستعملها من منظور يعنى بالإبداع خاصة ويبتعد عن الاقتباس والتقليد. واهتمت المدرسة اهتماماً بالغاً بالتكنولوجيا الحديثة، واتخذت شعار «الفنون والتكنولوجيا: وحدة جديدة» منهج عمل لها. فبالإضافة إلى الاهتمام بتنمية قدرة الطالب على ربط عملية تصميم العمل الفني بعملية تنفيذه، كانت مناهج المدرسة تحث الطالب على استعمال المواد والتكنولوجيات الحديثة. وشاركت المدرسة في العديد من المعارض الفنية والصناعية والمعمارية بهدف إيجاد لحمة متينة بين التدريس الأكاديمي والممارسة العملية.

ومن الأبنية التي عبرت عن نظرة مدرسة الباوهاوس خاصة ومعماريي الحداثة عامة إلى العمارة مبنى المدرسة نفسه (الصورة ٩)، الذي صممه غروبيوس حين انتقال المدرسة إلى مدينة ديساو بسبب ما لاقته من معارضة سياسية في وايمار تبنتها العناصر اليمينية القوية في المدينة التي لم ترض عن الارتباطات اليسارية للعديد من أعضاء

الباوهاوس.[٢٣] وكان مجلس مدينة ديساو قد عرض استضافة المدرسة والمساهمة في تمويل مبنىً جديد لها. وانتقلت المدرسة تبعاً لذلك إلى ديساو عام ١٩٢٥ وتم الانتهاء من تشييد المبنى الجديد عام ١٩٢٦. ويتميز هذا المبنى، الذي أصبح من أهم رموز عمارة الحداثة، بمخطط حر ذي أجزاء غير متماثلة وكتل معمارية بسيطة تغلفها سطوح غير مزخرفة تحتوي على واجهات زجاجية واسعة.

ومن الأحداث المهمة الأخرى التي دعمت مركز الصدارة التي بدأت عمارة الحداثة تحتلها مقابل الاتجاهات المعمارية الأخرى تأسيس المؤتمر العالمي للعمارة الحديثة سنة ١٩٢٨ في مدينة لا ساراز السويسرية بمشاركة لو كربوزييه والناقد والمؤرخ المعماري السويسري سيغفريد غيديون (١٨٩٣ ـ ١٩٦٨) الذي أصبح الأمين العام للمؤتمر.[٢٤] وقد عبّر غيديون بوضوح تام في كتاباته أن عمارة الحداثة هي النتيجة الحتمية لتطورات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر المعمارية. وقد أعطى المؤتمر، الذي استمر بالانعقاد حتى سنة ١٩٥٦، معماريي الحداثة الفرصة لتكوين شبكة عالمية يتم من خلالها الاتصال والاجتماع دورياً، وأيضاً مناقشة أفكارهم عن العمارة ونشرها بين جمهور أوسع.

وبينما عبّر والتر غروبيوس وميس فان دير روه في تلك الفترة عن أفكارهما المعمارية من خلال ارتباطهم بمدرسة الباوهاوس، قام المعماري السويسري لو كربوزييه بعرض أفكاره المعمارية من خلال كتابه المشهور نحو عمارة جديدة[٢٥] الذي نشر سنة ١٩٢٣، والذي يتكوّن من مجموعة مقالات كان قد نشرها سابقاً. ويعتبر الكتاب، الذي قدمه لو كربوزييه بشكل بيان أيديولوجي، من أهم الكتابات التي نشرت عمارة الحداثة في العالم. وقد شدّد لو كربوزييه في هذا الكتاب على مناقشة العديد من التطورات التكنولوجية الحديثة التي ظهرت في مجالات الهندسة الإنشائية والصناعة والنقل، وانتقد في الوقت ذاته غالبية المعماريين المعاصرين لتقاعسهم عن الاستفادة من الجماليات التي تقدمها هذه التطورات في إنتاجهم المعماري، واصفاً إياهم أنهم فضلوا البقاء حيث هم والاعتماد على طرز الإحياء التاريخي المعماري. وقد قدم لو كربوزييه في هذا الكتاب مجموعة من الأسس التصميمية التي اعتبرها خواص مميزة لعمارة

الحداثة، والتي أسماها «خمس نقاط لعمارة جديدة» وهي رفع البناء عن مستوى الأرض باستعمال أعمدة رفيعة، والاستفادة من سطح البناء بإقامة حديقة عليه، واستعمال المخطط الحر والواجهة الحرة والشبابيك الممتدة. ويعبّر بناؤه المشهور، فيلا سافوي في بواسي، الذي اكتمل سنة ١٩٣١، عن أفكاره وأسسه التصميمية بقوة ووضوح (الصورة ١٠). [٢٦]

ويطلق على الجهود المختلفة لتطوير عمارة الحداثة في تلك الفترة مصطلح «الطراز العالمي.»[٢٧] وظهر هذا الاسم من خلال المعرض المعماري الذي أقيم في متحف الفن الحديث في مدينة نيويورك سنة ١٩٣٢ إشراف الناقدين المعماريين هنري رسل هيتشكوك (١٩٠٣ ـ ١٩٨٧) وفيليب جونسون (١٩٠٦ ـ).[٢٨] وكان المعرض أول معرض للعمارة يقام في ذلك المتحف الحديث التأسيس، ورافقه نشر كتاب باسم الطراز العالمي: العمارة منذ سنة ١٩٢٢. وقدم المعرض أعمال نحو أربعين معمارياً يمثلون ستة عشر بلداً. وكانت غالبيتهم من الأوروبيين، وشارك فيه بعض المعماريين الأمريكيين ومعماري ياباني واحد. ويعتبر المعرض في غاية الأهمية فقد جمع أعمال العديد من أقطاب عمارة الحداثة مثل لو كربوزييه وميس فان دير روه ووالتر غروبيوس وجوزيف ألبرز ومارسيل بروير وإريك مندلسون (١٨٨٧ ـ ١٩٥٣) وألفار آلتو (١٨٩٨ ـ ١٩٧٦) وياكوبس يوهانس بيتر أود (١٨٩٠ ـ ١٩٦٣)،[٢٩] وقُدمت هذه الأعمال باعتبارها تنتمي إلى إيديولوجية معمارية متجانسة. وقدم المعرض أيضاً مجموعة من المبادئ التي عبرت عن هذا الاتجاه، والتي تتضمن الاهتمام بالواجهات ذات السطوح الرقيقة التي تغلف الفراغ بدلاً من الاهتمام بالكتل الصلبة والثقيلة المظهر، ورفض التماثل واستبدال مبدأ الانتظام به، واستعمال المواد الأنيقة ذات الحرفية العالية، والتشديد على الكمال التقني بدلاً من الزخرفة، واعتماد المرونة في تصميم الواجهات والمخططات. وتعتبر أمثلة الأبنية التي عرضت في هذا المعرض من أهم رموز العمارة الحديثة، وتتضمن مبنى مدرسة الباوهاوس وفيلا سافوي والجناح الألماني في المعرض الدولي في برشلونة لميس فان دير روه (١٩٢٨ ـ ١٩٢٩، الصورة ١١).

لقد قام معرض الطراز العالمي بدور مهم في نقل ما في عمارة الحداثة الأوروبية من

أفكار إلى الولايات المتحدة، سيما وأنه تنقل في عدد من المدن الأمريكية الأخرى خلال الست سنوات اللاحقة .

٤ ـ عمارة الحداثة في الولايات المتحدة الأمريكية

كما ذكر سابقاً، فإن عمارة الحداثة كما تبلورت في العشرينيات والثلاثينيات كانت نتاجاً أوروبياً في مجملها . وتم نقل هذه العمارة على نحو كبير من أوروبا إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال تنظيم معرض الطراز العالمي في نيويورك . ولقد كان دور الولايات المتحدة الأمريكية ثانوياً في تكوين الطراز العالمي، ولكن معمارييها قاموا بدور في غاية الأهمية من أجل تطوير عمارة الحداثة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . اتصفت عمارة الولايات المتحدة قبل السبعينيات من القرن التاسع عشر بالتبعية لأوروبا . ومن أوجه هذه التبعية هو أن العديد من أهم معماريي الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر درسوا في أوروبا، وبخاصة في مدرسة الفنون الجميلة(٣٠) المشهورة في باريس التي ركزت في منهجيتها التعليمية على طرز إحياء العمارة الكلاسيكية . ومن هؤلاء المعماريين ريتشارد موريس هنت (١٨٢٧ ـ ١٨٩٥) وهنري هوبسون ريتشاردسون (١٨٣٨ ـ ١٨٨٦) وتشارلز فولن مكيم (١٨٤٧ ـ ١٩٠٩) (من مكتب مكيم، ميد، ووايت)، ولويس ساليفان.(٣١) ولم يبدأ تدريس العمارة في المعاهد والجامعات الأمريكية حتى السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر .

إن أول معماري أمريكي عبّر عن شخصية معمارية تحررت من التبعية لأوروبا هو هنري هوبسون ريتشاردسون . كان ريتشاردسون قد درس العمارة لمدة سنتين في مدرسة الفنون الجميلة في باريس المعروفة باتباعها نهج إحياء العمارة الكلاسيكية، ولكنه عمل حين عودته إلى الولايات المتحدة الأمريكية على تطوير أسلوب معماري مميز . واعتمد اعتماداً رئيسياً على إحياء العمارة الرومانسكية، وعلى تطوير لغة معمارية تتصف بالوضوح والعقلانية والصلابة واستعمال الكتل القوية التي لا تقوم

الزخرفة فيها إلا بدور ثانوي.

وتبلور منهاج ريتشاردسون المعماري في أعمال مثل متجر مارشال فيلدز في مدينة شيكاغو (١٨٨٥ ـ ١٨٨٧، الصورة ١٢) الذي يتميز ببساطة معمارية جريئة للغاية بالقياس مع عمارة ذلك الوقت.(٣٢) يتكوّن البناء من كتلة مكعبة نقية خالية من الزخارف المعمارية المستلهمة من المصادر التاريخية. وبدلاً من الزخارف اعتمد ريتشاردسون في هذا البناء على استعمال الشبابيك ذات النسب المختلفة والمتناسقة التي تتبع إيقاعاً مستمراً واضحاً يمتد عبر واجهات المبنى، واستخدام الحجارة الكبيرة الخشنة الملمس. وكان لهذا البناء تأثير كبير على المعماريين الأمريكيين والأوروبيين على حد سواء.

وكان متجر مارشال فيلدز واحداً من العديد من الأبنية المهمة والجريئة التي ظهرت في مدينة شيكاغو في نهاية القرن التاسع عشر، معلنة ظهور المدينة بصفتها المركز الرئيسي للعمارة الأمريكية. وقد ساعد على وصول شيكاغو إلى تلك المنزلة حداثة المدينة ونموها الاقتصادي السريع، بالإضافة إلى أن حريق ١٨٧١ الذي دمر أجزاءً كبيرة من المدينة أعطى الفرصة لإعادة بنائها من جديد. وأطلق اسم «مدرسة شيكاغو» على أعمال عدد من المعماريين الذين اتخذوا مركزهم في المدينة أو عملوا فيها في تلك الفترة، والذين ركزوا في أعمالهم على الأبنية المتعددة الطوابق التي سيأتي ذكرها بتفصيل أوفى فيما بعد.

ومن معماريي مدرسة شيكاغو الشهيرين دانيال برنهام (١٨٤٦ ـ ١٩١٢) وجون روت (١٨٥٠ ـ ١٨٩١)،(٣٣) ولكن أهمهم كان لويس ساليفان الذي مر ذكره في السابق بصفته أحد أقطاب حركة الفن الحديث. إن أهمية ساليفان تتعدى ارتباطه بهذه الحركة فهو من المعماريين الذين ساهموا مساهمة فعالة في تطوير عمارة أمريكية مميزة، ومن المعماريين الذين ساهموا في تكوين عمارة الحداثة حتى أن البعض يعتبرونه أباً لها.

بالإضافة إلى أعماله المعمارية كان ساليفان نشطاً في الكتابة عن العمارة. وقد عني

في عمله وفي كتاباته بتطوير لغة معمارية مناسبة للأبنية المتعددة الطوابق. ويعود تطور الأبنية المتعددة الطوابق إلى تطوير استعمال المقاطع الإنشائية الحديدية ـ كما ذكر سابقاً ـ، وكذلك إلى اختراع إليجا جريفز أوتيس[٣٤] للمصعد الآلي سنة ١٨٥٣. وقد ظهر العديد من النماذج الأولية للأبنية المتعددة الطوابق في شيكاغو، أهمها مبنى تأمين المنازل للمعمار ويليام لو بارون جيني (١٨٨٣ ـ ١٨٨٥، الصورة ١٣). [٣٥] وتكوّن هذا المبنى، الذي اعتُمد في تشييده على هيكل إنشائي فولاذي، من تسعة طوابق، أضيف إليها طابقان سنة ١٨٩١. ومع أن المبنى كان متميزاً من الناحية الإنشائية، إلا أن جيني اعتمد في تصميمه له على عمارة الإحياء التاريخي بدلاً من محاولة تطوير لغة معمارية تلائم هذا النوع الجديد من الأبنية.

وهنا يبرز دور ساليفان الذي عمل في مكتب جيني لعدة أشهر خلال السنتين ١٨٧٣ و ١٨٧٤. بعد أن أصبح ساليفان شريكاً مع المهندس الإنشائي دانكمار آدلر[٣٦] سنة ١٨٨١، وعلى مدى الخمسة عشر عاماً اللاحقة، سنحت له الفرصة ليصمم العديد من الأبنية المتعددة الطوابق. إن أعمال ساليفان اعتمدت اعتماداً كبيراً على استعمال الزخرفة، ولكنه مع ذلك كان من أهم من نادى بالحاجة إلى عمارة جديدة تعكس التطورات السياسية والاجتماعية والتكنولوجية التي أثرت في العالم الغربي، وبخاصة في الولايات المتحدة. واعتبر أن الأبنية المتعددة الطوابق هي من أهم أنواع الأبنية الجديدة التي تعكس هذه التطورات المختلفة. وعبر ساليفان عن أفكاره هذه في مقالته المشهورة التي ظهرت بعنوان «اعتبار بناء المكاتب العالي من الوجهة الفنية» سنة ١٨٩٦. [٣٧] وبيّن ساليفان في هذه المقالة ـ التي ظهرت فيها أيضاً عبارته المشهورة بأن الشكل يتبع الوظيفة ـ الضرورة إلى تطوير تشكيل معماري جديد لهذه الأبنية، واقترح تقسيمها أفقياً إلى ثلاثة أقسام. القسم الأول هو القسم الأسفل المتصل بالشارع. ويجب أن يعبّر هذا الجزء عن الانفتاح إلى الشارع من خلال استعمال الفتحات الكبيرة إذ إنه يحتوي على وظائف ذات طابع عام مثل المتاجر والمطاعم. ويحتوي القسم الثاني، الذي يحتل الجزء الأكبر من البناء، على المكاتب، ويعبّر في تصميمه عن التكرار للعدد الكبير من الوحدات المتشابهة التي يحويها. أما الجزء الثالث فهو الجزء

العلوي، ويتكون من الطابق الذي يحتوي على الأجهزة الميكانيكية للبناء مثل تلك المتصلة بالمصعد وأجهزة التدفئة. وبسبب احتواء هذا الطابق على آلات بدلاً من فراغات لاستعمال الإنسان، يمكن تمييزه عن الجزأين الآخرين من البناء باستعمال الفتحات الصغيرة نسبياً. وقد ترجم ساليفان هذه الأفكار إلى الواقع من خلال تصميم عدد من أبنية المكاتب المتعددة الطوابق تتضمن مبنى واينرايت في مدينة سانت لويس (١٨٩٠ ـ ١٨٩١) ومبنى غارانتي في مدينة بافالو (١٨٩٤ـ١٨٩٦، الصورة ١٤). [٣٨]

وكان لساليفان تأثير كبير على فرانك لويد رايت[٣٩] (١٨٦٧ـ ١٩٥٩) الذي يعتبره الكثيرون أعظم معماريي الحداثة على الإطلاق. وكان رايت يشير إلى ساليفان بلقب «معلمي العزيز.» ويصعب تقييم أعمال رايت وتأثيرها على عمارة الحداثة بشكل دقيق إذ إنها امتدت عبر فترة تجاوزت الستين عاماً صمم رايت خلالها اكثر من ٤٠٠ مشروع معماري. بالإضافة إلى ذلك كان رايت يؤمن إيماناً شديداً بفرديته ويرفض اعتبار أعماله جزءاً من أي اتجاه معماري. ومع أن رايت حقق سمعة معمارية متميزة نادراً ما حققها غيره، إلا أنه كثيراً ما وجد نفسه على هوامش حركة الحداثة ـ كما سنرى لاحقاً.

بدأ رايت بممارسة العمارة خلال دراسته للهندسة المدنية في جامعة ويسكونسن في مدينة مديسون سنة ١٨٨٥ حتى ١٨٨٧ حين ترك الدراسة ليتفرغ للعمل المعماري. وقد التحق بمكتب ساليفان وأدلر سنة ١٨٨٨ وبقي حتى سنة ١٨٩٣ حين أسس مكتباً خاصاً به.

وركز رايت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين على تطوير عمارة سكنية تكونت من فيلات تقع غالبيتها في ضواحي مدينة شيكاغو. ومع أن رايت اهتم دائماً باستعمال عناصر التكنولوجيا الحديثة في أبنيته، إلا أنه في الوقت ذاته كان محباً للطبيعة وينظر للمدينة نظرة سلبية معتبراً إياها مكاناً مكتظاً غير إنساني. وهذا الشعور غير مستغرب إذ إن مدن العالم الغربي في ذلك الوقت كانت في غالبيتها أماكن تعاني من مشكلات التصنيع المختلفة التي تضمنت الاكتظاظ والفقر والتلوث وعدم الاستقرار الاجتماعي. وأطلق على البيوت التي صممها رايت في تلك الفترة اسم «بيت السهل»[٤٠] نسبة إلى السهول الممتدة التي تتميز بها مناطق الوسط من الولايات

المتحدة، والتي تعتبر شيكاغو أهم مدينة فيها. وتتكون هذه البيوت من مخطط حر غير متناظر وشبه صليبي الشكل، تقع مدفأة المنزل الرئيسية في وسطه. وتحتوي هذه المنازل على فراغات ينفتح بعضها على بعض، وتتميز بالخطوط والسطوح والكتل الأفقية الممتدة التي تحاكي تضاريس تلك المنطقة المنبسطة. ورأى رايت في المخطط الحر المنبسط تعبيراً عن الحرية، ومن المدفأة التي تقع في مركز هذا المخطط وتثبته تعبيراً عن الأمان ووحدة الأسرة وترابطها. ويعتبر منزل فريدريك روبي في شيكاغو (١٩٠٧ ـ ١٩٠٩، الصورة ١٥) من أهم أمثلة بيوت السهل لرايت. (٤١)

ولكن هناك نظرة مختلفة للعمارة في العدد القليل من الأبنية التجارية التي صممها رايت في بيئات حضرية ذات كثافة سكانية عالية، مثل بناية لاركن في مدينة بافالو (١٩٠٤ ـ ١٩٠٥، الصورة ١٦). (٤٢) وبما أن فرص التفاعل مع الطبيعة شبه معدومة في هذه المشروعات الحضرية، فقد اختار رايت أن يعزل البناء عن محيطه من خلال تقليل عدد فتحاته الخارجية ليركز بدلاً من ذلك على داخل البناء من خلال ساحة داخلية كبيرة مغطاة تمتد في طول البناء وتطل عليها مكاتبه.

ولاقت أعمال رايت اهتماماً بالغاً في أوروبا في أوائل القرن العشرين، فقد تم تنظيم معرض لأعماله في برلين سنة ١٩٠٩ ونشرت أعماله في مجلدين خلال السنتين اللاحقتين. ووجد العديد من معماريي الحداثة في أوروبا مصدر إلهام رئيسي في تلك الأعمال. ولكن دور رايت المعماري تهمش خلال العشرين سنة اللاحقة، لأسباب مختلفة منها أن حياته الشخصية انقلبت رأساً على عقب بعد أن هجر زوجته وأولاده سنة ١٩٠٩ وهرب إلى أوروبا مع زوجة أحد عملائه. وبعد ذلك استقر معها وبنى بيتاً لهما في منطقة ريفية في ولاية ويسكونسن التي ولد ونشأ فيها، ولكنها قتلت في حادث حريق مفجع متعمد تسبب به أحد العاملين لدى رايت ونتج عنه أيضاً تدمير المنزل.

ويعتبر العديدون نهاية مرحلة منزل السهل التي تزامنت مع ترك رايت لشيكاغو بمثابة نهاية لمرحلة الإبداع المعماري الأولى في العمارة الأمريكية التي بدأت مع أعمال ريتشاردسون لتستمر من خلال أعمال ساليفان ومعماريي مدرسة شيكاغو قبل

الوصول إلى أعمال رايت السكنية. وقد ظهر في الولايات المتحدة بعد تلك الفترة عدد من الأبنية المتعددة الطوابق المهمة، وخاصة في مدينة نيويورك حيث وصلت هذه الأبنية إلى ارتفاعات جديدة وأصبح يطلق عليها اسم ناطحات السحاب، وتتضمن بناية كرايسلر للمعماري ويليام فان ألن (١٩٢٦ ـ ١٩٣٠، الصورة ١٧) وبناية ولاية الإمبراطورية (إمباير ستيت) للمكتب المعماري شْريف، لامب، وهارمون (١٩٢٩ ـ ١٩٣١). [٤٣] واحتوى هذا المبنى على ٨٥ طابقاً بارتفاع يبلغ نحو ٣٨٠ متراً ليصبح أعلى مبنى في العالم. وقد عبرت هذه الأبنية عن قدرات تكنولوجية وتنظيمية هائلة ولكنها اعتمدت في تصميمها على طرز الإحياء التاريخي، وخاصة على إحياء العمارة القوطية التي عنيت بالعناصر العمودية، أو على استعمال الزخارف المكثفة التي حوت عناصر حديثة مستوحاة من الآلة والمعروفة باسم حركة الـ «آرت ديكو.»[٤٤] وبالرغم من اعتمادها على جماليات الآلة إلا أن الاستعمال المكثف للزخرفة في حركة الآرت ديكو جعلها مختلفة اختلافاً كبيراً عن عمارة الطراز العالمي. وقد رأى البعض في هذه الأبنية تخلياً وتراجعاً عن التطورات التي أنتجها المعماريون الأمريكيون أمثال ساليفان، وعودة إلى الاعتماد على أوروبا في التشكيل المعماري لهذه الأبنية بالرغم من تفوقها تكنولوجياً على أي أبنية أنتجتها أوروبا.

أما رايت، فقد استمر في التصميم مع أن عدد الأبنية التي صممها في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين كان صغيراً نسبياً. ومن أهم الأبنية التي صممها في تلك الفترة بناء الفندق الإمبريالي في مدينة طوكيو (١٩١٥). وقد تمكن رايت من خلال هذا العمل من أن يتعرف مباشرة على العمارة اليابانية التي كان يكنّ لها إعجاباً خاصاً، وكذلك تمكن من الاستمرار في العمل خلال فترة من حياته لم يحصل فيها على الكثير من الأعمال المعمارية في الولايات المتحدة.

وتظهر مكانة رايت الهامشية في تلك الفترة من خلال تنظيم معرض الطراز العالمي في نيويورك ـ الذي مر ذكره سابقاً. فقد أشار الكتاب المرافق للمعرض إلى رايت بدرجة عالية من التقدير والاحترام بصفته معمارياً مهماً ساهم في تكوين عدد من الأسس التي نمى منها هذا الطراز. ولكن المعرض أيضاً لم يتضمن أياً من أعمال رايت

وعامله على أنه ينتمي إلى جيل سابق من المعماريين جرى تخطي أعمالهم من خلال الطراز العالمي. ومن أقوى ما يعبر عن نظرة معماريي الطراز العالمي هذه نحو رايت ملاحظة فيليب جونسون اللاذعة التي وصف بها رايت بأنه أهم معماري من القرن التاسع عشر، هذا بالرغم من أن غالبية أعمال رايت تعود إلى القرن العشرين.

ولم يتخلّ رايت عن فرديته المعمارية في تلك الفترة الصعبة من حياته، بل استطاع أن يستعيد مكانته المركزية في عمارة الحداثة عند تصميمه لمنزل كاوفمان في منطقة مل رن في ولاية بنسلفانيا (١٩٣٥ ـ ١٩٣٩، الصورة ١٨) عندما كان في السبعين من عمره. ويعتبر هذا المنزل الريفي المعروف أيضا بمنزل الشلال من أشهر المنازل التي بنيت في التاريخ على الإطلاق. (٤٥) وقد أقامه فوق جدول ماء وشلال ينتهي به الجدول. ويشكل تصميم المنزل عودة إلى بعض خواص بيوت السهل التي كان قد صممها في السابق مثل استعمال الخطوط والسطوح الأفقية الممتدة التي يرتبط بعضها ببعض من خلال مدفئة مركزية. ومن المعروف أن رايت كان شديد العداء للطراز العالمي ولكنه مع ذلك استعار عدداً من خواص هذا الطراز في تصميم المنزل، مثل استعمال السطوح الخرسانية البيضاء الناعمة الملمس والواجهات الزجاجية التي تحتوي على أطر مكونة من مقاطع حديدية رقيقة. وخلط رايت في هذا البناء بمقدرة عالية الكتل العمودية المكونة من الحجر الخشن الملمس التي تبدو كأنها نابعة من الأرض مع السطوح الأفقية الخرسانية البيضاء الناعمة التي تعطي إحساساً مرتبطاً بعملية التصنيع الآلي. وفي شرفات المنزل الممتدة التي لا تحتوي على أي دعامات إنشائية تربطها بالأرض إلا في وسطها مثال على اهتمام رايت وقدرته على التجاوب تجاوباً مبدعاً وفعالاً مع تكنولوجيا الخرسانة المسلحة الحديثة. واستمر رايت في التصميم بنشاط لمدة عشرين سنة أخرى، وسننظر لأحد أعماله المتأخرة في ما بعد.

٥ ـ عمارة ما بعد الحرب العالمية الثانية: انتصار عمارة الحداثة وبدء مرحلة النقد الذاتي (١٩٤٥ـ١٩٦٠)

لم تكن الثلاثينيات بمجملها فترة مليئة بالأحداث المعمارية. فقد تأثر قطاع الإنشاءات في العالم بالأزمة الاقتصادية الحادة التي بدأت بانهيار سوق الأسهم

الأمريكية سنة ١٩٢٩ وانتشرت من الولايات المتحدة إلى أوروبا ومناطق أخرى من العالم. ولقد كان وقع الأزمة كبيراً على الاقتصاد الألماني الذي كان يحاول النهوض من التدمير شبه الكامل الذي تعرض له نتيجة الحرب العالمية الأولى.

وبالإضافة إلى ذلك، شهدت تلك الحقبة تطورات سياسية مهمة تمثلت بظهور النظام النازي في ألمانيا والفاشي في إيطاليا واتجاهات يمينية متطرفة ذات نزعات توسعية في اليابان. وأدت سيطرة هذه الأنظمة والاتجاهات على الحكم في بلادها إلى ظهور توترات سياسية خطرة بين هذه البلدان ودول العالم القوية الأخرى مثل بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفييتي، ونتج عن هذه التوترات اندلاع الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥). وقد تسببت الحرب في توقف يكاد يكون كاملاً لحركة البناء في الدول المشاركة فيها، مع أنه كانت هناك بعض الاستثناءات مثل تشييد عدد من التجمعات السكنية في الولايات المتحدة لعمال المصانع الحربية العديدة التي أنشئت في تلك الفترة.

وساهمت سيطرة الحزب النازي على الحكم في ألمانيا في انتقال مركز عمارة الحداثة من ألمانيا إلى الولايات المتحدة. فقد أظهر هذا النظام عداءً شديداً لحركات الحداثة المعمارية والفنية معتبراً إياها ذات نزعات يسارية واشتراكية، وأنها مناهضة بطبيعتها للتراث الحضاري القومي الألماني. وكان من نتائج هذا العداء إغلاق مدرسة الباوهاوس سنة ١٩٣٣، ونزوح العديد من أقطاب عمارة الحداثة إلى بلدان أخرى، وبخاصة إلى الولايات المتحدة الأمريكية التي استقبلتهم بترحيب، كما مر ذكره.

وتبعت الحرب العالمية الثانية عمليات إعادة بناء على نطاق واسع في الدول التي دمرتها الحرب. وكذلك في الولايات المتحدة، الدولة الرئيسية المشاركة في الحرب التي لم يمس القتال أراضيها، إذ شهدت فترة توسع اقتصادي مطرد من ضمنها حركة بناء في غاية النشاط. وقامت عمارة الطراز العالمي بدور أساسي في تحديد هوية العمارة التي ظهرت في تلك الفترة. ويتبين ذلك من استعمال الكتل المعمارية البسيطة الخالية من الزخارف ومن الإيحاءات التاريخية، والاعتماد في الإنشاء وفي التشكيل المرئي على المواد الحديثة من حديد وزجاج ومن الخرسانة المسلحة. ولم يقتصر انتشار هذه

العمارة على الولايات المتحدة وأوروبا، بل شمل مناطق عديدة أخرى من العالم.

ومن الأمثلة المتميزة لهذه العمارة التي ظهرت بعد الحرب أبنية ميس فان دير روه التي تتضمن أبنية الحرم الجديد لمعهد إلينوي للتكنولوجيا الذي بدأ العمل فيه سنة ١٩٤٠ (الصورة ١٩)، ومبنى سيغرام في نيويورك الذي صممه ميس بالتعاون مع فيليب جونسون (١٩٥٤ ـ ١٩٥٨، الصورة ٢٠). [٤٦] ففي هذين المبنيين اللذين تكونت غالبيتهما من الحديد والزجاج درجة عالية من الأناقة والإتقان في التصميم والتنفيذ قلما حققها معماريون آخرون. ومن الأمثلة التي تعبر عن انتشار عمارة الحداثة خارج أوروبا والولايات المتحدة مجموعة الأبنية التي صممها المعماري البرازيلي أوسكار نيماير (١٩٠٧ ـ)[٤٧] لمدينة برازيليا، عاصمة البرازيل الجديدة، ابتداءً من سنة ١٩٥٧. ومن أهم هذه الأبنية مبنى البرلمان (١٩٥٨، الصورة٢١) ذو الكتل المعمارية التي هي في غاية النقاء.

وكان لعمارة الحداثة تأثيرات قوية على بنية البيئة الحضرية. وموضوع البيئة الحضرية موضوع يحتاج إلى دراسة منفصلة ومفصلة، ولعل في الملاحظات العامة التالية ما يفي بالغرض. لقد رفض غالبية معماريي الحداثة التركيب التقليدي للمدينة وأساسه الشارع الذي تحده واجهات الأبنية المقابلة، ويكوّن الشارع ضمن هذه الواجهات فراغاً واضح المعالم. ورفض معماريو الحداثة التعامل مع البناء من منظور الواجهات المقابلة للشوارع، واختاروا بدلاً من ذلك وضع تشكيل ثلاثي الأبعاد محاطاً بالفراغ من جميع الجهات. وتظهر هذه النظرة بوضوح في أعمال معماريين اختلفوا اختلافاً بيناً في نظرتهم للبيئة المبنية مثل لو كربوزييه ورايت. قدم لو كربوزييه في مشروعه الذي أطلق عليه اسم «مدينة معاصرة لثلاثة ملايين نسمة» (١٩٢٢، الصورة ٢٢) رؤية للمدينة الحديثة تتكون من مجموعات من الأبنية العالية التي تحتوي على وظائف متعددة من سكنية وتجارية وإدارية وثقافية، والتي تقع في وسط ساحات خضراء واسعة ويرتبط بعضها ببعض بشبكة من الطرق السريعة. وكذلك قدم رايت في مشروعه لـ «برودإيكر سيتي»[٤٨] الذي طوره في سنوات طويلة امتدت من ١٩١٥ ـ ١٩٥٨ (الصورة ٢٣) رؤية تتلاشى فيها المدينة لتصبح جزءاً عضوياً من الريف بإعطاء

كل عائلة مساحة من الأرض لا تقل عن ٤٠٠٠م٢ تبني عليها منزلها وتزرع فيها جزءاً من غذائها. وكما في مشروع لو كربوزييه، اقترح رايت وصل هذه المساكن المترامية الأطراف بشبكة طرق سريعة.

وتوجد أمثلة لهذه النظرة الرافضة لبنية المدينة التقليدية في أبنية ميس ونيماير المذكورة سابقاً. فقد تكوّنت أبنية معهد إلينوي للتكنولوجيا وبرازيليا من كتل معمارية محاطة بفراغات واسعة دون الاهتمام بشبكة الطرق المحيطة بها. وحتى في بناء سيغرام، الذي يقع في قلب مدينة نيويورك، قرر ميس إبعاد البناء عن حد الشارع ووضع ساحة بينهما. وكانت النتيجة مؤثرة للغاية إذ ميزت هذه التركيبة بناءه عن الأبنية المجاورة والمحاذية للشارع. ولكن حين يتم تصميم عدد كبير منْ الأبنية على شارع واحد بهذه الطريقة، وكما حدث لاحقاً في العديد من المدن، فإن هذه المعالجة تفقد تميزها وتدمر وحدة الشارع الفراغية وارتباطه بالأبنية المجاورة له.

النقد الذاتي لعمارة الحداثة

بينما كوّن عمالقة عمارة الحداثة أمثال ميس ونيماير وغيرهم أبنية مؤثرة للغاية، كانت النتائج ضعيفة جداً عندما قلدهم معماريون أقل مهارة. لذلك انتشرت أبنية تفتقر إلى الحس المرهف للنسب وللتفصيلات التي تميزت بها أعمال العديد من رواد عمارة الحداثة. ولم يأخذ مقلدوهم منهم سوى البساطة الظاهرية لأبنيتهم دون تفهم الجهد العالي الذي وضعه هؤلاء الرواد في الوصول إلى تلك البساطة.

كذلك ظهرت انتقادات واقعية للعمارة التي وضع ميس أركانها، وأهم هذه الانتقادات أن ميس أعطى الشكل المعماري أولوية مطلقة على احتياجات الإنسان الوظيفية، وأثار العديدون هذا الأمر بقولهم أن ميس يحل المشكلات الوظيفية لأبنيته بتجاهلها. ومن الأمثلة الصارخة على ذلك تصميمه لبناءيْ شارع شط البحيرة في شيكاغو (١٩٤٨ ـ ١٩٥١، الصورة٢٤) اللذين يتكونان من شقق سكنية تطل على بحيرة ميشيغان. (٤٩) هنا وضع ميس ستائر رمادية اللون لجميع الشقق بحيث تعطي

انطباعاً موحداً من الخارج ولم يسمح لسكان الشقق بتغييرها، وإنما لهم وضع ستائر مختلفة خلفها إن أرادوا. كذلك اهتم ميس بنقاء الكتلة المعمارية وذلك بوضع تصميم مشابه لجميع واجهات البناءين بالرغم من التفاوت في درجات الامتصاص الحراري لكل من هذه الواجهات. ومع أن الشقق لم تزوّد بأنظمة تبريد إلا أن سكان الشقق لم يسمح لهم بتركيب أجهزة تبريد خاصة بهم إذ إن هذه الأجهزة ستبرز من خارج شبابيك البناءين، مشوهة بذلك تشكيل الواجهات المعماري.

وبذلك ظهر خلال الخمسينيات العديد من الأبنية التي بدأت تبتعد عن أمثلة الطراز العالمي. فقد استمر رايت في تصميم أبنية ذات درجة عالية من الفردية. ومن أهم أبنية رايت المتأخرة متحف غوغنهايم في نيويورك (الصورة ٢٥). [٥٠] كان رايت قد صمم البناء في الحقبة الممتدة من ١٩٤٣ ـ ١٩٤٥، ولكنه قام بتعديل التصميم قبل بدء العمل سنة ١٩٥٦. وانتهى العمل سنة ١٩٥٩ بعد حوالي ستة أشهر من وفاة رايت. ويتميز المتحف بالاعتماد على الشكل الحلزوني الذي استعمله رايت بصورة أو أخرى في العديد من تصاميمه. ويلاحظ في هذا البناء ذي الشكل الانسيابي والتعبيري القوي تشكيل متباين مع الكتل البسيطة التي تميزت بها عمارة الطراز العالمي. وبسبب عدم اتساقه الواضح مع الأبنية المجاورة، فقد شبّه بالسفينة الفضائية التي هبطت في نيويورك.

وظهرت أيضاً حلول معمارية مختلفة عن عمارة الطراز العالمي من العديد من المعماريين الذين ارتبطوا بهذا الطراز. من هؤلاء ألفار آلتو الذي يعتبر من رواد عمارة الطراز العالمي. ولكن آلتو رفض سيطرة الشكل المعماري على الاحتياجات الإنسانية، بل أبدى حساسية مرهفة في تصاميمه لهذه الاحتياجات. ففي أعماله استعمال واسع للمواد الدافئة مثل الخشب والطوب الأحمر، بالإضافة إلى المواد الصناعية الحديثة مثل الخرسانة المسلحة. ويظهر تسخيره الشكل المعماري للاحتياجات الإنسانية في سكن بيكر للطلاب في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا في مدينة كيمبريدج الأمريكية (١٩٦٤، الصورة ٢٦). [٥١] فبما أن نهر الشارلز يمر من أمام البناء فقد وضع آلتو الشكل المنحني لمخطط الجزء المحاذي للنهر من البناء. واستطاع آلتو بهذه المعالجة أن

يزيد من طول تلك الواجهة ويزيد بذلك من عدد غرف الطلبة ذات الإطلالة على النهر. كذلك فإن الشكل المنحني منح الغرف مناظر مطلة ذات زوايا متعددة مكوناً بذلك تنوعاً في العلاقة المرئية بين كل غرفة والنهر المجاور.

ويوجد ابتعاد واضح عن أسس عمارة الطراز العالمي كما تطورت في العشرينيات حتى في أعمال لوكربوزييه الذي يعتبر من أهم أقطاب الطراز على الإطلاق. ويتضح ذلك في العديد من أعماله المتأخرة مثل بناء الـ «يونيتيه دابيتاسيون» في مدينة مارسيليا (١٩٤٣ ـ ١٩٥٢، الصورة ٢٧)[٥٢] وتصميم المخطط العام وعدد من الأبنية في مدينة شانديغار، العاصمة الجديدة لولاية البنجاب الهندية (١٩٥٠ ـ ١٩٦٤، الصورة ٢٨)، وتحفته المعمارية كنسية «نوتردام دو هاوت» في رونشامب في فرنسا (١٩٥٠ ـ ١٩٥٤، الصورة ٢٩). [٥٣] فقد هجر في جميع هذه الأعمال الأشكال النقية البسيطة المقامة على أعمدة رفيعة، وهجر كذلك السطوح البيضاء الملساء التي تميزت بها أبنيته المبكرة مثل الفيلا سافوي. واهتم بدلاً من ذلك بالكتل الثقيلة ذات التشكيلات البلاستيكية التعبيرية، والسطوح الخرسانية الخشنة الملمس.

وعبر المعمار المكسيكي لويس برّاغان[٥٤] (١٩٠٢ ـ ١٩٨٨) عن تعديل لعمارة الطراز العالمي تجاوبت مع خصوصيات عمارة المكسيك وبيئته. فاستعمل الكتل والسطوح البسيطة التي تميزت بها عمارة الطراز العالمي، ولكن تأثيره بالبيئة المحلية يتضح في اعتماده على الألوان القوية والمواد المحلية من خشب وجص وطوب مجفف. كذلك ظهر في العديد من أعماله تأثر قوي بعمارة الأندلس الإسلامية كما هو واضح في استعماله لعدد من العناصر مثل ترع المياه (الصورة ٣٠).

وتوجد في أعمال بعض المعماريين الذين ارتبطوا بالطراز العالمي في حقبة مبكرة من حياتهم المهنية عودة إلى استعمال عنصر الزخرفة. ومن هؤلاء المعماري الأمريكي إدوارد دوريل ستون (١٩٠٢ـ ١٩٧٢) والمعماري الأمريكي من أصل ياباني مينورو ياماساكي (١٩١٢ـ ١٩٨٦). [٥٥] ففي بعض هذه الأعمال التي بدأت بالظهور منذ أواخر الخمسينيات إضافة طبقات زخرفية إلى الكتلة المعمارية النقية لا تهدف أي غرض إنشائي وتتكون من مواد مختلفة منها الخرسانة والحديد (الصورة ٣١). ومع أن هذا

الاتجاه لم يدم طويلاً، فإنه ذو أهمية عالية بسبب تبنيه عنصر الزخرفة الذي شكّل رفضه أحد المبادئ الأساسية التي ارتكزت عليها حركة الحداثة منذ أوائل القرن العشرين.

أما إيرو سارينن[٥٦] (١٩١٠ ـ ١٩٦١)، المعماري الأمريكي من أصل فنلندي، فقد ذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ستون ويامازاكي. كان سارينن قد مر بمرحلة اتباع أسس الطراز العالمي اتباعاً تاماً كما في تصميمه مع والده المعماري إيليل سارينن (١٨٧٣ ـ ١٩٥٠) المركز التقني لشركة جنرال موترز (١٩٤٨ ـ ١٩٥٦) في مدينة وارين.[٥٧] ولكن سارينن رفض هذا الاتجاه رفضاً جذرياً في أعمال لاحقة له مثل مبنى خطوط عبر العالم في مطار كينيدي في نيويورك (١٩٥٦ ـ ١٩٦٢، الصورة ٣٢) ذي الكتل البلاستيكية والذي يوحي بشكل الطائر المحلق في الجو.[٥٨] وكانت هذه الأشكال ذات التعبير المجازي بحركة الطيران بمثابة ثورة على أسس عمارة الطراز العالمي التي ركزت على استعمال الأشكال الهندسية النقية المجردة.

حركة ما بعد الحداثة[٥٩]
لويس كاهن[٦٠] (١٩٠١ - ١٩٧٤): الشخصية الانتقالية

مهدت الانتقادات المتعددة التي وجهت خلال الخمسينيات إلى عمارة الحداثة ـ ولا سيما إلى الطراز العالمي ـ من العديد من ممارسيها، الطريق إلى تطورات معمارية جديدة لاقت تقبلاً واسعاً للعمارة والبيئة الحضرية التقليدية. وأدت هذه التطورات إلى التغلب على مبدأ الالتزام بنقاء معماري قاس في تصميم الأشكال وفي استعمال المواد. وظهر المعماري الأمريكي من أصل إستوني لويس كاهن بمثابة الشخصية الرئيسية التي جسدت حلقة الوصل بين عمارة الحداثة وما سمي بعمارة ما بعد الحداثة. وحين دراسة تكوين كاهن وتطوره المعماري نجد حلقات وصل قوية بين كل من عمارة الحداثة وعمارة الإحياء التاريخي المتمثلة بمدرسة الفنون الجميلة في باريس. درس كاهن العمارة في جامعة بنسلفانيا في مدينة فيلاديلفيا وتخرج منها سنة ١٩٢٤. وكان قسم العمارة في تلك الجامعة معروفاً بصفته واحداً من أهم مراكز تعليم العمارة حسب

أسس مدرسة الفنون الجميلة في الولايات المتحدة. وتتلمذ كاهْن هناك على يدي المعماري الفرنسي بول كريت[٦١] (١٨٧٦ ـ ١٩٤٥) الذي هاجر من فرنسا سنة ١٩٠٣ ليدرّس في جامعة بنسلفانيا ويصبح من أهم ممثلي مدرسة الفنون الجميلة في الولايات المتحدة. كذلك عمل كاهْن في مكتب كريت لمدة وجيزة بعد تخرجه. وفي الأربعينيات دخل كاهْن بصفة شريك في مكتب جورج هاو (١٨٨٦ ـ ١٩٥٥) الذي يعتبر من أوائل مؤيدي الطراز العالمي في الولايات المتحدة، وكان من مصممي مبنى جمعية صندوق توفير بنسلفانيا في فيلادلفيا (١٩٣٢، الصورة ٣٣) الذي يعتبر من أبنية الطراز العالمي المبكرة في الولايات المتحدة، ومن الأبنية القليلة في الولايات المتحدة التي عرضت في معرض الطراز العالمي سنة ١٩٣٢ [٦٢] كذلك شارك كاهْن في اللجنة التنظيمية للمؤتمر العالمي للعمارة الحديثة العاشر والأخير الذي عقد في مدينة دوبروفنيك اليوغوسلافية سنة ١٩٥٦. وقد هيأت هذه التجارب المختلفة كاهْن الفرصة لتكوين عمارة فريدة مستلهمة من تقليد الحداثة، ولكن أيضاً مرتبطة بعمارة ما قبل الحداثة. كذلك درّس كاهْن العمارة في جامعتي ييل[٦٣] وبنسلفانيا.

إن تطور كاهْن المعماري كان بطيئاً نسبياً، ولم يلمع اسمه في عالم العمارة حتى الخمسينيات من عمره. وقد أعطى هذا التطور البطيء نسبياً كاهْن الفرصة ليصل إلى درجة عالية من النضوج المعماري. ومثل غيره من معماريي الحداثة اعتمد كاهْن في أعماله على الكتل البسيطة الخالية من الزخرفة، ولكنه أيضاً أدخل تطورات جديدة على عمارة الحداثة مثل الاعتماد القوي على التماثل والمحورية الأمامية التي أخذها من خلفيته المتأثرة بمدرسة الفنون الجميلة. كذلك ابتعد عن مبدأ المخطط المفتوح الذي وجد تعبيره الأقوى في الفراغ الواحد المفتوح الذي اعتمده ميس فان دير روه لتجميع غالبية الوظائف في مبنى معيّن. لذلك جزّأ كاهْن أبنيته إلى كتل يعّبر كل منها عن فراغ وعن الوظيفة التي يحتويها الفراغ. وطور هذه النظرة نحو الفراغ من خلال فكرة تجزيء المبنى وظيفياً ومرئياً إلى فراغات «مخدومة» وفراغات «خادمة.» وتحوي الفراغات المخدومة الوظائف الإنسانية الرئيسية التي تدور في المبنى، بينما تحوي الفراغات الخادمة النشاطات الثانوية المساندة وغرف الخدمات، مثل غرف الأجهزة الميكانيكية

والتخزين والأدراج والمصاعد والحمامات. وعبر كاهْن عن هذه الفكرة بوضوح في مبنى ريتشاردسون للأبحاث الطبية في جامعة بنسلفانيا (١٩٥٧ ـ ١٩٦٤، الصورة ٣٤). (٦٤) قسم كاهْن هذا المبنى إلى مجموعتين متداخلتين من الكتل، المجموعة الأولى تتكون من أبراج زجاجية مفتوحة تتضمن مختبرات ومكاتب الباحثين يتمتع فيها كل باحث بدرجة من الخصوصية ولكن يستطيع أيضاً أن يرى الباحثين الآخرين في المكاتب والمختبرات الأخرى، ويرى أيضا المنطقة الخضراء الواقعة أمام المبنى. وقد عمد كاهْن من خلال هذه المعالجة أن يكوّن بين الباحثين إحساساً بالترابط وبالانتماء إلى جماعة واضعة كل وقتها لفكرة البحث العلمي. أما المجموعة الثانية من الكتل، فتتكوّن من أبراج مغلقة تحتوي على المصاعد والأبراج والحمامات وغرف التخزين، بالإضافة إلى التمديدات الصحية والميكانيكية.

وكان من أكبر المشاريع التي صممها كاهْن مجمع البرلمان والأبنية الحكومية في دكا عندما كانت عاصمة الجزء الشرقي من باكستان، وقبل انفصال ذلك الجزء عن باكستان ليصبح دولة بنغلادش (الصورة ٣٥). صمم كاهْن المشروع سنة ١٩٦٢، ولكن العمل لم ينته حتى ١٩٧٦، أي بعد وفاة كاهْن. ويظهر في هذا المشروع اهتمام كاهْن بالعمارة التاريخية، والرومانية بخاصة، ولكنه لم ينظر إلى العمارة التاريخية بمنظور حركات إحياء العمارة التاريخية، وإنما بطريقة جديدة تستند إلى درجة عالية من التجريد. لذلك لم يهتم كاهْن بتفصيلات العمارة الرومانية الزخرفية، وإنما بكتلها وفراغاتها الصرحية القوية التي تظهر بوضوح فيما تبقى من آثارها شبه المهدمة المنتشرة حول حوض البحر الأبيض المتوسط. كذلك ركز كاهْن على الفصل بين الكتلة الخارجية والفراغ الداخلي بعكس غالبية معماري الحداثة الذين أعطوا جل اهتمامهم لتكوين درجة عالية من الاستمرارية بين داخل البناء وخارجه.

روبرت فنتوري[٦٥] (١٩٢٥ ـ) : الانقلاب على عمارة الحداثة

أثر كاهْن على مجموعة من المعماريين من الجيل الذي تلاه داخل الولايات المتحدة وخارجها. وقد يكون أهم من اتخذ كاهْن نقطة انطلاق له المعماري الأمريكي روبرت فنتوري. كان فنتوري قد عمل في مكتب كاهْن المعماري، وكذلك في مكتب سارينن،

خلال الخمسينيات. برز اسم فنتوري المعماري بعد أن نشر متحف الفن الحديث في نيويورك كتابه التعقيد والتناقض في العمارة[٦٦] سنة ١٩٦٧. وقارن الناقد المعماري المعروف فنسنت سكلي[٦٧] هذا الكتاب بكتاب نحو عمارة جديدة للو كربوزييه الذي مر ذكره معتبراً الكتابين من أهم ما كتب عن تكوين العمارة في القرن العشرين. ويحوي كتاب فنتوري نقداً لاذعاً للعديد من مبادئ عمارة الحداثة وبخاصة عمارة الطراز العالمي، ولكنه نقد من داخل الحركة إذ إن فنتوري يعتبر نفسه جزءاً من عمارة الحداثة وما كونته من تراث. بالرغم من ذلك اعتبر الكثيرون كتاب التعقيد والتناقض في العمارة انطلاقة لحركة ما بعد الحداثة في العمارة مع أن فنتوري يبتعد عن استعمال هذا المصطلح لوصف أفكاره وأعماله.

وهاجم فنتوري في هذا الكتاب أعمال عدد من أقطاب عمارة الحداثة، ولا سيما ميس فان دير روه وفرانك لويد رايت. ويرى فنتوري أن أعمال العديد من معماريي الحداثة تجاهلت التعقيدات والتناقضات التي تفرضها الاحتياجات الإنسانية المختلفة على أي مبنى وأعطت الأولوية المطلقة لخدمة الشكل المعماري. وبعكس ذلك استشهد فنتوري في الكتاب بالعديد من الأمثلة المعمارية التاريخية، غالبيتها من إيطاليا، مبيّناً كيف تفاعلت هذه الأمثلة بصورة إيجابية مع تلك التعقيدات والتناقضات (كان فنتوري قد قضى فترة خلال الخمسينيات وبعد ذلك خلال الستينيات بصفة زميل في الأكاديمية الأمريكية في روما). واستثنى فنتوري من هجومه على معماريي الحداثة عدداً محدوداً منهم، مثل لو كربوزييه وآلتو وكاهْن، وبيّن كيف أن أعمالهم حافظت على توازن فعال بين الشكل والاحتياجات الإنسانية، وقاومت هيمنة الشكل المعماري المطلقة على العمارة.

وظهرت في كتاب التعقيد والتناقض في العمارة فكرة مهمة أخرى طورها فنتوري بصورة أكثر تفصيلاً في كتابه الثاني التعلم من لاس فيغاس الذي ألفه مع زوجته دنيس سكوت براون ومع ستيفن آيزنور[٦٨] (١٩٧٢). وملخص هذه الفكرة هو أنه على المعماريين تقبُّل بل التعلم من الكثير من خواص البناء الشعبي التجاري المعاصر في بلد مثل الولايات المتحدة والمكون من محطات الوقود والفنادق المجاورة للطرق السريعة

وأماكن المأكولات السريعة واللافتات الضخمة الممتدة على جوانب الطرق السريعة. وناقش فنتوري أنه بالرغم من الفوضى الظاهرية التي تغلب على هذه الأبنية فإن على المعماري عدم رفضها إذ إنها تعكس نظاماً خاصاً بها يعلمنا الكثير عن عدد من الأمور المتصلة بالعمارة. ومن هذه الأمور التعامل مع السرعة الفائقة التي يتفاعل بها الإنسان مع العمارة منذ دخول عصر السيارة.

كذلك نادى فنتوري بضرورة احترام الشارع التقليدي بحيث تقدم الأبنية المجاورة للشارع واجهات معمارية تحده بوضوح وتكوّن معه فراغاً معمارياً واضح المعالم. وبذلك دعا إلى التخلي عن طريقة معالجة عمارة الحداثة للبناء على أنه كتلة يحيط بها الفراغ من كل جانب كما رأينا في أبنية ميس ونيماير.

وترجم فنتوري هذه الأفكار المختلفة إلى الواقع في العديد من أعماله التي قام بها مع شريكه جون راوش[٦٩] وزوجته دنيس سكوت براون. ففي منزل غيلد للمسنين في فيلاديلفيا (١٩٦٠ ـ ١٩٦٣، الصورة ٣٦) قدّم فنتوري الجزء الأوسط من البناء إلى حد الشارع معطياً إياه واجهة معمارية واضحة.[٧٠] بالإضافة إلى ذلك استعمل الطوب الأحمر وأنواعاً وأشكالاً من الشبابيك التي تتلاءم مع عمارة مدينة فيلاديلفيا السكنية بدلاً من محاولة تصميم عمل معماري يتباين مع محيطه.

كما ذكر سابقاً، اهتم فنتوري بالدروس التي يمكن أن نتعلمها من البناء الشعبي التجاري المعاصر بشأن عدد من الأمور مثل تفاعل العمارة مع عصر السيارة. فالإنسان في السيارة يتفاعل مع العمارة من خلال سرعة فائقة مقارنة مع الإنسان الذي يسير على قدميه. لذلك فإن التفصيلات المعمارية التقليدية ذات المقاييس الصغيرة غير ملائمة لعصر السيارة، وعلى المعمار استعمال مقياس أكبر يمكن من خلاله التفاعل تفاعلاً فعّالاً مع العمارة من خلال سرعة عالية. وهذا ما تحققه اللافتات الضخمة الموجودة على أطراف الطرق السريعة التي تعلن عن وجود محطات الوقود والفنادق والمطاعم السريعة، والتي غالباً ما تطغى بحجمها على الأبنية التي تعلن عنها. فإنه يمكن لسائقي السيارات وركابها قراءة هذه اللافتات بسهولة بالرغم من سرعة السيارات العالية على هذه الطرق. وقد ترجم فنتوري أفكاره هذه في مشروعه (الذي لم ينفذ) لبناء مشاهير

كرة القدم الأمريكية في مدينة نيو برنسويك (١٩٦٧ ، الصورة ٣٧)، بتصميمه لافتة إلكترونية ضخمة يفوق حجمها حجم البناء نفسه. وتعرض اللافتة نتائج المباريات الرياضية المختلفة. (٧١)

أما في تصميم فنتوري لمسابقة جامع الدولة الكبير في بغداد (١٩٨١ ، الصورتان ٣٨ و٣٩) فقد بيّن تفهمه العميق لعمارة الماضي والعمارة الشعبية المعاصرة، وطريقة تأويل الأمثلة من الماضي والحاضر وإعادة تأهيلها دون نسخها. فقد كوّن تصميمه هذا من خلال دراسة وافية لتراث العالم الإسلامي المعماري وإعادة استعماله على نحو غير متوقع أبداً إذ نقل القبة الكبيرة التي تغطي عادة جزءاً كبيراً من المصلى في عدد من تقاليد العمارة الإسلامية ليضعها فوق الصحن المكشوف لإعطائه درجة عالية من الظل. كذلك ضخّم فنتوري المقرنصات التقليدية الصغيرة نسبياً المرتبطة بالقبة بمقدار يفوق حجمها العادي عشر مرات معطياً إياها تأثيراً مرئياً جديداً. وفي مصلى المسجد، حافظ فنتوري على أقواس الأروقة الداخلية التي تساهم في تحديد فراغات صغيرة نسبياً تلائم المقياس الإنساني داخل القاعة الضخمة، ولكن علّق الأقواس بالسقف بدلاً من ارتكازها على الأعمدة التي قرر إزالتها حتى لا تعترض الرؤية للمصلين. ومع أن فتنوري تأثر تأثراً بالغاً بالعمارة التاريخية في هذا التصميم، فقد حافظ أيضاً على التشكيل المعاصر للمساجد في غالبية العالم الإسلامي الذي يتكون من كتلة مكعبة تعلوها قبة مع وجود مئذنة بجوار الكتلة المكعبة.

انتشار حركة ما بعد الحداثة :

كان فنتوري واحداً من مجموعة معماريين ذوي أفكار متشابهة تشابهاً واضحاً أطلق عليهم اسم «الاحتوائيين» أو «الرماديين» بعكس مجموعة المعماريين الذين أطلق عليهم اسم «الاستثنائيين» أو «البيض»(٧٢) لأنهم نادوا بالمحافظة على نقاء عمارة الحداثة المتمثلة بالطراز العالمي. ومن أبرز معماريي المجموعة الأولى تشارلز مور (١٩٢٥ ـ ١٩٩٣) وروبرت ستيرن (١٩٣٩ ـ). (٧٣) وأجمع هؤلاء المعماريون على ضرورة

المحافظة على نوع من التواصل مع عمارة ما قبل الحداثة، واحترام البيئة الحضرية التقليدية وبخاصة الشارع التقليدي، وعلى ذاكرة المكان، وتقبل عناصر عديدة من البناء الشعبي المعاصر.

وتطور من أعمال هؤلاء المعماريين خلال السبعينيات مصطلح عمارة ما بعد الحداثة. ويصعب النظر إلى حركة ما بعد الحداثة، التي انتشرت انتشاراً واسعاً خلال الثمانينيات في الولايات المتحدة وأوروبا واليابان، بأنها حركة معمارية موحدة إذ أنها، مثل حركة الفن الحديث في أوائل القرن العشرين، تعكس تعددية واضحة في أعمال المعماريين المرتبطين بها. ومع أنهم اهتموا بصورة عامة بإدخال عناصر معمارية تاريخية، ولو بشكل مؤوّل، في أعمالهم، واهتموا بتكوين علاقة معمارية قوية بين أبنيتهم والشوارع المجاورة لها، إلاّ أنهم لم يشاركوا جميعهم فنتوري في أفكاره عن تقبل عناصر البناء التجاري الشعبي المعاصر. واستعمل معماريو ما بعد الحداثة عناصر مختلفة كانت عمارة الحداثة قد رفضتها، منها، بالإضافة إلى العودة إلى التاريخ، استعمال الزخرفة والمواد المتنوعة والألوان القوية. ولكن الحركة بقيت بالرغم من كل ذلك جزءاً من عمارة الحداثة، ويمكن اعتبارها بمثابة تعديل، ولو جذري في بعض الأحيان، على عمارة الحداثة، بدلاً من رفضها.

وتبيّن أعمال المعماريين المرتبطين بعمارة ما بعد الحداثة الدرجة العالية من التعددية في أعمالهم. ففي الساحة الإيطالية لشارلز مور في مدينة نيو أورليانز (١٩٧٥ ـ ١٩٧٨، الصورة ٤٠) مثلاً، يوجد خلط يقترب من الكوميديا المقصودة بين عناصر متباينة تبايناً واسعاً تتضمن تفصيلات معمارية كلاسيكية وأضواء النيون الملونة.[٧٤] أما في أعمال المعماري الأمريكي مايكل غريفز[٧٥] (١٩٣٤ ـ) فنرى استعمال عناصر معمارية ذات ألوان فاهية مستوحاة من التاريخ تستعمل بشكل صرحي وأنيق (الصورة ٤١). وقد ذهب بعض معماريي ما بعد الحداثة إلى نسخ عناصر معمارية كلاسيكية نسخاً حرفياً في أعمالهم، ومنهم الأمريكي من أصل جنوب إفريقي ألن غرينبيرغ (١٩٣٨ ـ) والبريطاني كوينلن تيري (١٩٣٧ ـ)[٧٦].

وامتدت عمارة ما بعد الحداثة إلى أوروبا حيث انتشر مؤيدوها ومنهم باولو

بورتوغيسي (١٩٣١ ـ) من إيطاليا وهانز هولاين (١٩٣٤ ـ) من النمسا وجيمس ستيرلنغ (١٩٢٦ ـ ١٩٩٢) من بريطانيا وروب كريير (١٩٣٨ ـ) من لوكسمبورغ وريكاردو بوفيل (١٩٣٩ ـ) من إسبانيا. [٧٧] ومما يشهد على شعبية الحركة في السبعينيات والثمانينيات انضمام فيليب جونسون، أحد أقطاب عمارة الطراز العالمي في الولايات المتحدة، إلى الحركة كما هو واضح في بنائه المشهور مقر شركة التلفون والتلغراف الأمريكية في نيويورك (١٩٧٨ ـ ١٩٨٣، الصورة٤٢). [٧٨] ويحتوي هذا البناء على عناصر مستوحاة من العمارة الكلاسيكية وعمارة عصر النهضة وعمارة الإحياء الكلاسيكي. كذلك نظم متحف الفن الحديث في نيويورك، المعقل المهم لعمارة الحداثة، سنة ١٩٧٥ معرضاً تاريخياً عن أعمال طلبة مدرسة الفنون الجميلة في باريس. ونجد في ذلك تقبلاً لمؤسسة كانت من أهم رموز حركة الإحياء المعماري التاريخي، التي كانت عمارة الحداثة قد رفضتها بشدة.

٨ـالرد على عمارة ما بعد الحداثة:
عمارة الحداثة المتأخرة والعمارة التفكيكية[٧٩]

تمتعت عمارة ما بعد الحداثة بشعبية عالية في السبعينيات والثمانينيات مع أن العديد من المعماريين استمروا في اتباع نهج عمارة الحداثة المتمثلة في عمارة الطراز العالمي وشددوا على تكوين عمارة تجد إلهامها في جماليات الآلة. ومن هؤلاء المعماريين المجموعة التي أطلق عليها اسم «الخمسة من نيويورك،» وهم ريتشارد ماير (١٩٣٤ ـ) وماكل غريفز (قبل انضمامه إلى حركة ما بعد الحداثة) وبيتر آيزنمان (١٩٣٢ ـ) وتشارلز جواثمي (١٩٣٨ ـ) وجون هيجدوك (١٩٢٩ ـ)[٨٠] وظهر هذا الاسم جراء معرض أقيم سنة ١٩٦٩ في متحف الفن الحديث في نيويورك لأعمالهم. وقد نشر كتاب عن هذه الأعمال سنة ١٩٧٢ بعنوان خمسة معماريين. ونادى هؤلاء المعماريون بالعودة إلى عمارة الطراز العالمي كما تطورت في العشرينيات في أعمال رواد عمارة الحداثة مثل غروبيوس وبروير وكذلك لو كربوزييه الذي كان مصدر الإلهام الرئيسي

لهم.

وتكونت غالبية الأعمال المبكرة لهؤلاء المعماريين من بيوت بيضاء اللون ذات كتل معمارية نقية وواجهات زجاجية واسعة (الصورة ٤٣). وكانوا هم المعنيين بمصطلحي «الاستثنائيين» و«البيض» اللذين مرّ ذكرهما سابقاً، فقد مثلوا موقفاً معاكساً لموقف فنتوري وزملائه ورفضوا العودة إلى عمارة ما قبل الحداثة أو استعمال الزخرفة أو تقبل عناصر البناء الشعبي المعاصر. وهناك أيضاً عدد من المعماريين من خارج الولايات المتحدة استمدوا مصدر إلهامهم من عمارة الطراز العالمي ووجدوا في أعمال لوكربوزييه مصدراً للإلهام. ومن هؤلاء فوموهيكو ماكي (١٩٢٨ ـ) من اليابان وماريو بوتا (١٩٤٣ ـ) من سويسرا. [٨١]

وظهر في أوروبا اتجاه آخر استمد إلهامه من عمارة الحداثة، وبخاصة من جماليات العصر الآلي، وأطلق عليه اسم «عمارة التكنولوجيا المتطورة،»[٨٢] وركز على التعبير القوي عن التكنولوجيا الحديثة. ويرتبط هذا الاتجاه بأعمال المعماريين البريطانيين نورمان فوستر (١٩٣٥ ـ) وريتشارد روجرز (١٩٣٣ ـ) والمعماري الإيطالي رنزو بيانو (١٩٣٧ ـ). [٨٣] ويعتبر مركز بومبيدو في باريس الذي صممه روجرز وبيانو من أهم أمثلته (١٩٧٠ ـ ١٩٧٧، الصورة ٤٤). [٨٤] واعتمد هذا الاتجاه على التركيز المرئي على التكنولوجيا واستعمال عناصر إنشائية متطورة مثل الهياكل الفراغية والكوابل المشدودة، [٨٥] وعلى إبراز تفصيلات مختلفة تعبّر عن تكنولوجيا البناء. لذلك نجد في مركز بومبيدو عملية عرض لـ«أحشاء» البناء من عناصر إنشائية ومن أجهزة وتمديدات كهربائية وميكانيكية مثل المصاعد ومسالك الهواء الساخن والمواسير بحيث تصبح العناصر المرئية الرئيسية المعبرة عن شخصية البناء المعمارية بدلاً من مواد التغليف المعماري التقليدية من حجر وطوب وإسمنت وخشب. ومن المصادر التي استمد منها معماريو عمارة التكنولوجيا المتطورة إلهامهم الحركة الإنشائية[٨٦] التي انتشرت في روسيا بعد الثورة الشيوعية سنة ١٩١٧، واستمرت حتى قدوم ستالين في عقد العشرينيات. واهتمت هذه العمارة بصورة واضحة بإبراز تكنولوجيات البناء الحديثة.

العمارة التفكيكية

احتلت عمارة ما بعد الحداثة في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات مكانة الصدارة في الفكر المعماري وفي الممارسة المعمارية لدى قادة العمارة العالميين. فقد أخذت الاتجاهات المعمارية الأكثر ارتباطاً بعمارة الحداثة مكانة ثانوية مقارنة بعمارة ما بعد الحداثة، حتى أنها ارتبطت عند العديدين بالرجعية المعمارية. ولكن هيمنة عمارة ما بعد الحداثة لم تدم طويلاً، وتراجعت هذه الحركة تراجعاً مدهشاً منذ بداية عقد التسعينات.

فقد تعرضت الحركة إلى انتقادات قاسية مفادها أنها قلصت دور المعماري من مصمم للبيئة المبنية إلى مزخرف للواجهات المعمارية، وأن أعمال معماريي الحركة تفتقر إلى العمق والجدية في تفهم أسس التقاليد المعمارية التاريخية التي شطوا في الاقتباس منها بحرية تامة، وتفتقر أيضاً إلى تفهم الرمزيات المختلفة المرتبطة بالتقاليد المعمارية التاريخية. وهذه الانتقادات قد تنطبق على العديد من الذين انضموا إلى اتجاه ما بعد الحداثة عندما ازدادت شعبيته، ولكنها تقلل من قيمة القدرات والجهود لبعض المعماريين الذين ارتبطت أسماؤهم بتأسيس اتجاه ما بعد الحداثة مثل فنتوري ومور.

لقد تراجعت عمارة ما بعد الحداثة أمام زحف عمارة التكنولوجيا المتقدمة التي تزامن ظهورها مع عمارة ما بعد الحداثة. وتراجعت أيضاً أمام حركة جديدة أصبحت محط الأنظار في نهاية الثمانينيات، وهي العمارة التفكيكية. وبعكس الحركات المعمارية التي تم التطرق إليها من قبل، تجد العمارة التفكيكية أصولها ليس في حركات معمارية سابقة، ولكن في أعمال النقد الأدبي واللغويات التي ظهرت خلال السبعينيات لمجموعة من الكتاب الفرنسيين أمثال ميشيل فوكو (١٩٢٦ ـ ١٩٨٤) وجاك ديريدا (١٩٣٠ ـ). [٨٧] وقد انتقد هؤلاء الكتاب النظم التقليدية في الفكر الإنساني عامة معتبرين أنه لا يوجد معنى معين بذاته لأي نص كتابي، وإنما مجموعة من المعاني المتفاوتة بل المتناقضة التي يكونها قارئو النص. واتصفت أعمال هؤلاء الكتاب بصعوبة فهمها حتى أنها وصفت بـ«آلة الضباب الفرنسية.»

انتقل مصطلح التفكيكة إلى العمارة من خلال مجموعة من المقالات والمحاضرات والمعارض كان أهمها معرض «العمارة التفكيكية» الذي أقيم سنة ١٩٨٨ . ومن المفارقات أن فيليب جونسون، الذي كان قد نظم معرض الطراز العالمي في متحف الفن الحديث في نيويورك سنة ١٩٣٢ ، نظم هذا المعرض بعد أكثر من خمسين سنة في المتحف ذاته . ومن المعماريين الذين اشتمل المعرض على أعمالهم بيتر آيزنمان (الذي أصبح المعماري الثاني بعد مايكل غريفز من مجموعة الخمسة من نيويورك يبتعد عن اتجاه الحداثة المعمارية المحافظ) وفرانك غيهري (١٩٢٩ ـ) وزها حديد (١٩٥٠ ـ ، الصورة٤٥)، العراقية المقيمة في بريطانيا، وبرنارد تشومي (١٩٤٤ ـ)، السويسري المقيم في الولايات المتحدة .(٨٨)

وتشكل أعمال هؤلاء المعماريين تحدياً للنظرة التقليدية عن العمارة من ناحية المخططات والواجهات والفراغات والكتل المعمارية . لذلك تتصف هذه الأعمال بتشكيلات غير منتظمة تلتقي سطوحها من خلال زوايا بعيدة عن الزاوية القائمة، وتحتوي على جدران مائلة عن الاتجاه العمودي . وتبدو بعض هذه الأعمال كأنها في طور التفكك أو أنها على وشك الانهيار . ويبدو بعضها صعب التنفيذ، وصعب الاستعمال بعد التنفيذ بكفاءة عالية .

وتتصف أعمال هذه الحركة أيضاً بإدخال عناصر التكنولوجيا الحديثة بوضوح كما في عمارة التكنولوجيا المتطورة . وأيضاً، كما في عمارة التكنولوجيا المتطورة، وجد معمارو هذه الحركة مصدر إلهام لهم في العمارة الإنشائية الروسية .

ومن الأبنية المبكرة للعمارة التفكيكية منزل فرانك غيهري في مدينة سانتا مونيكا (١٩٧٨ ، الصورة ٤٦) . أخذ غيهري منزلاً تقليدياً قديماً وأعاد تشكيله جذرياً بحيث يبدو كأن مجموعة من الكتل غير المنتظمة قد تفجرت منه . واستعمل غيهري في عملية إعادة تصميم المنزل مواد لا ترتبط عادة ببناء المنازل كما في صفائح الزينكو المتعرجة والسياج المعدني ذي الأشكال البقلاوية والأرضية الإسفلتية التي استعملت في المطبخ بدلاً من الأرضيات التقليدية . وكان في استعمال غيهري لعناصر البناء الشعبي المعاصر توافق غير متوقع مع أعمال فنتوري . وكما هو الوضع مع فنتوري، الذي يبتعد عن

استعمال مصطلح عمارة ما بعد الحداثة لوصف أعماله، فإن غيهري أيضاً يبتعد عن استعمال مصطلح العمارة التفكيكية لوصف أعماله مع أنه أصبح من أهم رموزها.

وبالرغم من المكانة العالية التي تتمتع بها العمارة التفكيكية في الفكر المعماري المعاصر، فإنها تتعرض أيضاً إلى انتقادات قاسية. فهنالك من يهاجمها باعتبارها عمارة تفتقر إلى التجانس والتواصل والتناسق والثبات، وهي صفات كانت تطلق على العمارة منذ أقدم الأوقات. وكما وجه الانتقاد إلى معماريي ما بعد الحداثة بأنهم قلصوا دور المعماري من مصمم للبيئة المبنية إلى مزخرف واجهات، فقد جرى انتقاد معماري التفكيكية بأنهم ينظرون في الغالب إلى العمارة من منظور تشكيلي بحت يتجاهل الاحتياجات الإنسانية الوظيفية، ويعالجونها بأنها تشكيل نحتي يتكون من كتل وفراغات بدلاً من وعاء يحوي النشاطات الإنسانية.

أما رد معماريي التفكيكية على هذه الانتقادات فهو أن التطورات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتكنولوجية الهائلة التي تمر بها المجتمعات المتقدمة في نهاية القرن العشرين قد أوصلتنا إلى مرحلة جديدة من تاريخ التطور البشري، وأن هذه المرحلة الجديدة تتطلب مفهوماً جديداً للعمارة يتخطى المفاهيم المتبعة التي تكونت عبر العصور. وبناءً على ذلك، يجب «تفكيك» هذه النظرة التقليدية من خلال تصميم عمارة تعصف بالأفكار والرؤى التي بني عليها التشكيل المعماري التقليدي.

٩ ـ نظرة إلى المستقبل: عمارة القرن الواحد والعشرين

يتصف وضع العمارة عند أعتاب القرن الواحد والعشرين بحالة عدم الثبات. وتحتل العمارة التفكيكية في الوقت الحاضر مرتبة الصدارة في الفكر المعماري إذ تلاقي بعض أبنيتها قبولاً منقطع النظير، كما في متحف غوغنهايم في مدينة بلباو الإسبانية الذي صممه فرانك غيهري وانتهى العمل عليه سنة ١٩٩٧ (الصورة ٤٧). [٨٩] فقد انتعش اقتصاد المدينة بعد افتتاح المتحف بسبب العدد الضخم من السياح الذين يزورونه. ولكن انتشار التفكيكية يبقى محدوداً بعض الشيء لارتفاع كلفة إنشائها ولصعوبته

ولافتقار فراغاتها إلى الكفاءة الوظيفية. بالإضافة إلى ذلك، بينما قد يتقبل الكثيرون وجود بعض الأبنية ذات الأشكال غير المألوفة والطابع المرئي التهجمي، بل قد يرحبون بها، إلا أنه يصعب تقبل انتشارها لتكوّن غالبية الأبنية في منطقة معينة.

أما الاتجاه المعماري الآخر المنتشر في الساحة المعمارية في الوقت الحاضر فهو اتجاه عمارة التكنولوجيا المتطورة. وبذلك، تكون عمارة الحداثة قد احتلت مركز الصدارة مرة أخرى مع دخول القرن الواحد والعشرين، بينما همّشت عمارة ما بعد الحداثة تهميشاً كبيراً.

قد يكون التحدي الرئيسي الذي واجهه معماريو القرن العشرين هو مدى التفاعل مع تكنولوجيا العصر الصناعي. وقد واجهوا هذا التحدي بدرجات متفاوتة من النجاح والفعالية. أما التحدي الجديد الذي بدأ بالظهور مع نهاية القرن العشرين فهو التعامل مع الثورة التكنولوجية الجديدة وهي ثورة المعلومات. فقد بدأت العوامل المكونة لهذه الثورة والناتجة عن التطورات الهائلة في قدرات الكمبيوتر وفي تكنولوجيات الاتصالات تؤثر في حياتنا على نحو يضاهي تأثير الثورة الصناعية في المجتمعات الإنسانية خلال القرنين الماضيين.

إن ثورة المعلومات ستغير طريقة استعمالنا للعديد من أنواع الأبنية. ومن الأمثلة على ذلك أنه يمكن الآن لأي شخص أن يقوم بعمل مكتبي في أحد الأمكنة وأن يتراسل بشأن هذا العمل بسهولة وفاعلية مع أي شخص آخر في أي مكان مرتبط بشبكة اتصالات مثل الإنترنت. وهذا التطور قد يعني أن ضرورة وجود مجموعة من الناس في مكان واحد لإتمام عمل معين لم يعد لها ما يبررها. ومن نتائج هذا التغير هو أنه يمكن للعديد من الأشخاص أن يقوموا بجزء من أعمالهم، إن لم يكن بها جميعاً، في منازلهم بدلاً من مكان العمل التقليدي. وهذا يعني أن المنزل سيتجاوز كونه مكاناً للمعيشة اليومية إذ سيصبح أيضاً مكاناً للعمل. ولذلك يجب أن يعدل تصميم المنزل ليلائم هذا التطور. من ناحية أخرى سيصبح مكان العمل مكاناً لا يجتمع فيه الموظفون إلا على نحو جزئي، ولذلك قد يتقلص حجمه ويتحول إلى مجموعة من الأبنية الأصغر حجماً الموزعة على منطقة جغرافية واسعة. ومع أن هذه الظاهرة لا تزال

محدودة الانتشار إلاّ أنه اصبح يطولها التوسع السريع. وسيكون لها تأثيرات جذرية ليس على العمارة فحسب، ولكن أيضاً على التجمعات السكنية والبيئة الحضرية حيث لن يكون هناك مبرر لتجمع السكان بكثافة عالية في المراكز الحضرية، بل يمكنهم الانتقال للسكن في المدن الصغيرة والقرى والريف وإتمام غالبية أعمالهم هناك بكفاءة عالية من خلال شبكات الاتصال.

كذلك لا بد أن تنمو جماليات معمارية جديدة مستلهمة من تطورات عصر المعلومات. وهذا قد يتضمن تحول البناء أو أجزاء منه إلى واجهة أو واجهات إلكترونية تعرض معلومات متغيرة بشكل مستمر. ومن الأمثلة التي تبين ما قد يحصل في ذلك الاتجاه مبنى برج الرياح (١٩٨٦) في مدينة يوكوهاما اليابانية للمعماري تويو إيتو (١٩٤١ ـ). [٩٠] إن هذا البناء محاط بمصابيح كهربائية متصلة بأجهزة إلكترونية تقيس سرعة الرياح واتجاهها. وبناءً على المعلومات التي تقيسها هذه الأجهزة، فإن المصابيح تضاء إلكترونياً بشكل يتغير مع التغيرات في سرعة الرياح واتجاهها.

ومن المفارقات أن من أوائل المعماريين الذين درسوا احتمال تطوير البناء إلى شاشة إلكترونية تعرض معلومات متغيرة هو روبرت فنتوري الذي انتقد الاعتماد الكلي على جماليات التكنولوجيا الحديثة في تكوين العمارة. فقد رأينا في مشروع مبنى مشاهير كرة القدم الأمريكية كيف قدم فنتوري المبنى للناظر باعتباره واجهة إلكترونية تعرض نتائج مباريات كرة القدم. وقد تأثر روجرز وبيانو بفكرة فنتوري هذه في تصميم مركز بومبيدو حيث أرادوا وضع شاشة إلكترونية ضخمة على المبنى، ولكن الميزانية المرصودة لم تسمح لهم بتحقيق هذه الفكرة.

١٠ ـ العالم العربي وتطورات القرن العشرين المعمارية

إن العالم العربي لم يكن بمنأى عن تطورات القرن العشرين المعمارية المختلفة، مع أن العديد من هذه التطورات قد تكون وصلت إليه بعد عدة سنوات من ظهورها في الولايات المتحدة أو أوروبا أو اليابان. وقد ازداد اتصال العالم العربي بالتطورات

المعمارية العالمية في النصف الثاني من القرن العشرين، فقد تضاعف عدد المعماريين العرب الذين درسوا العمارة في مدارس غربية، وتم تأسيس عدد من مدارس تعليم العمارة المبنية على نماذج غربية في العالم العربي.

ونجد مثالاً للاتصال المعماري مع العالم الغربي خلال القرن العشرين في العمارة المصرية، وبخاصة في عمارة القاهرة، أكبر مدن العالم العربي وإحدى أهم مراكزه الثقافية. فقد كانت غالبية الاتجاهات المعمارية السائدة عالمياً في أوائل القرن العشرين من عمارة الإحياء الكلاسيكي والقوطي والإسلامي وعمارة الفن الحديث ممثلة في القاهرة في ذلك الوقت. وبعد ذلك لاقت عمارة الحداثة تقبلاً واسعاً في مصر. فنجد فيها أعمالاً لعدد من أقطاب الحداثة مثل المعمار الفرنسي أغست بيريه[٩١] (١٨٧٤ - ١٩٥٤) الذي قام بدور أساسي في تطوير جماليات معمارية دمجت بين الحداثة وعمارة الإحياء الكلاسيكي وفي استعمال الخرسانة المسلحة على نحو واسع. وهناك أيضاً عدد من المعماريين المصريين الذين تأثروا بعمارة الطراز العالمي مثل علي لبيب جبر الذي بدأ بممارسة العمارة في العشرينيات وسيد كريم (١٩٠٨ -) الذي بدأ حياته العملية في الثلاثينيات. وهناك معماريون آخرون من مناطق أخرى من العالم العربي تأثروا بعمارة الحداثة منهم المعماري السوري بدري قدح الذي صمم عدداً من الأبنية في بغداد خلال الثلاثينيات.

ومنذ السبعينيات وظهور حركة ما بعد الحداثة التي نادت بتقوية علاقة العمل المعماري المعاصر بالتاريخ وبالمكان، أصبح لهذا الاتجاه تأثير قوي في العالم العربي ويتضح ذلك في ظهور تقدير جديد لأعمال المعماري المصري حسن فتحي (١٩٠٠ - ١٩٨٩)، وفي بروز أعمال جيل جديد من المعماريين - مثل عبد الواحد الوكيل (١٩٣٤ -) من مصر وراسم بدران (١٩٤٦ -) من الأردن - الذين اعتمدوا اعتماداً قوياً على استلهام التراث المعماري الإسلامي في تصاميمهم.

وقد صمم عدد من المعماريين العالميين العديد من الأبنية في العالم العربي. وهنا لا بد من ذكر دعوة الحكومة العراقية سنة ١٩٥٧ لعدد من أقطاب عمارة الحداثة لتصميم أبنية عامة في بغداد. وتضمنت قائمة المعماريين المدعوين رايت ولو كربوزييه وآلتو.

وكان غروبيوس قد دعي قبلهم بقليل لوضع تصاميم لجامعة بغداد. وكان لهذه الدعوات تأثير مهم على تطور العمارة في العراق إذ إنها وضعت معماريي البلد في اتصال مباشر مع عدد من أقطاب العمارة العالمية. وتعتبر هذه الدعوات أيضاً حدثاً معمارياً عالمياً فهي المرة الوحيدة في تلك الحقبة التي دعت فيها حكومة ما عدداً من أهم معماريي العالم لتصميم مجموعة من الأبنية في مدينة واحدة.

وكان لارتفاع أسعار النفط في السبعينيات تأثير قوي في حركة البناء في العالم العربي. فقد أوجد هذا الارتفاع مصادر دخل ضخمة للدول العربية المصدرة للنفط وللدول العربية الأخرى التي تلقت مساعدات مالية من تلك الدول والتي استفادت أيضاً من التحويلات المالية من مواطنيها العاملين في دول النفط. وشهدت نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات تصميم مشاريع ضخمة في العالم العربي وتنفيذها من مطارات وجامعات وأبنية عامة، بالإضافة إلى نمو مطرد في حركة البناء إجمالاً. ولعل دول الخليج العربي أصبحت في تلك الحقبة أكبر تجمع للأعمال الإنشائية في العالم.

ومن المعماريين العالميين الذين أسهموا في هذا النشاط الإنشائي في الوطن العربي ريكاردو بوفيل الذي شارك في مسابقة مسجد الدولة في بغداد سنة ١٩٨١، وروبرت فنتوري الذي شارك في المسابقة ذاتها وصمم بناءً تجارياً ضخماً (لم ينفذ) في بغداد في ذات الفترة. وصمم المعماري الياباني كنزو تانجي[٩٢] (١٩١٣ ـ)، الذي يعتبر عميد المعماريين اليابانيين ومن أهم ممثلي عمارة الحداثة هناك، العديد من المشاريع المهمة في السعودية والأردن والجزائر والكويت، وصمم مكتب العمارة الأمريكي المشهور سكيدمور، أوينغز، وميريل[٩٣] محطة الحج في مطار جدة (١٩٨١ ـ ١٩٨٢، الصورة٤٨) وبناء البنك الوطني التجاري في المدينة ذاتها (١٩٧٧ ـ ١٩٨٤).

ولكن بالرغم من كمية مشاريع البناء الهائلة التي نفذت في العالم العربي في السبعينيات والثمانينيات، وبالرغم من مشاركة بعض المعماريين المهمين في تصميم عدد من هذه المشاريع، فإن مساهمة أقطاب العمارة العالمية في حركة البناء في تلك الفترة ظلت محدودة مقارنة بعدد المشاريع المصممة. فقد نالت غالبية المشاريع مكاتب لا تكاد تتمتع بأي مكانة معمارية مميزة.

والأهم من ذلك هو أنه بالرغم من الوجود المعماري الأجنبي لبعض أقطاب العمارة العالمية في العالم العربي وبالرغم من معرفة معماريي العالم العربي بأهم التطورات الجديدة في مجال العمارة، فإن العالم العربي لا يزال مستقبلاً للتطورات المعمارية العالمية بدلاً من أن يكون مشاركاً فيها. ويكاد يكون تأثير العالم العربي المعماري في المجال العالمي معدوماً حتى مع الأخذ بالاعتبار وجود معماريَّين عربيَّين لهما سمعة عالمية، هما حسن فتحي وزها حديد.

فقد تمتّع حسن فتحي بدرجة عالية من الاحترام حتى بعد وفاته. حيث عمل على خدمة المجتمعات الريفية الفقيرة في بلده مصر بتطوير عمارة ذات مضمون جمالي عالٍ وتكلفة قليلة، وتعتمد على تراث مصر المعماري الريفي وأنظمته الإنشائية (الصورة ٤٩). ويستطيع الفلاح البسيط أن يقوم بمشاركة فعالة في تشييد هذه الأبنية. ولكن دور حسن فتحي في تطوير الفكر المعماري العالمي بقي محدوداً فقد اختار أن يتجاهل التعامل مع اثنين من أهم محددات عمارة القرن العشرين، وهما المدينة والتكنولوجيا الحديثة. إن رومانسية فتحي المثالية جعلته يتمسك بأنظمة البناء التقليدية ويبتعد عن وسائل التكنولوجيا الحديثة، ويركز على تصميم أبنية تقع في الريف أو على الأقل في المناطق القليلة الكثافة. وتحاشى تطوير حلول معمارية للمدينة الحديثة بكثافتها العالية والتحديات الوظيفية والاجتماعية المتعددة التي تقدمها.

أما زها حديد فتعتبر من أهم المعماريين الممارسين اليوم على الإطلاق. فهي من أقطاب العمارة التفكيكية. ومما يشهد على قدراتها المعمارية المتميزة أنها استطاعت بصفتها امرأة أن تثبت نفسها وتصل إلى موقع الصدارة في عالم العمارة الذي يكاد يكون حكراً على الرجال. أنهت زها حديد دراستها الثانوية في العراق ومن ثم التحقت بالجامعة الأمريكية في بيروت حيث درست الرياضيات. ولكن حياتها المعمارية تشكلت خارج العالم العربي، وبخاصة في بريطانيا حيث درست العمارة في التجمع المعماري(٩٤) في لندن لتستقر وتمارس العمارة هناك بعد تخرجها. وامتدت نشاطاتها المعمارية بصفتها مصممة ومدرسة للعمارة إلى أوروبا والولايات المتحدة واليابان، بينما لا يوجد لها أي نشاط معماري يذكر في العالم العربي. لذلك يصعب

ربطها حتى الآن بعمارة العالم العربي.

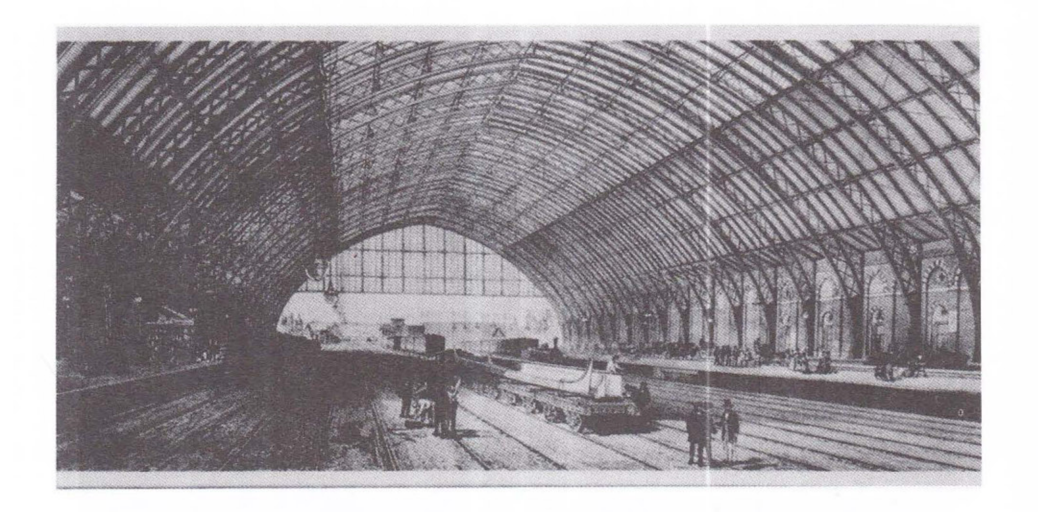
إن وضع العالم العربي الهامشي على خريطة العمارة العالمية يعود إلى عدة أسباب، منها عدم وجود نشاط يذكر في مجالات توثيق العمارة وتحليلها ونقدها لدى المؤرخين والنقاد وحتى لدى المعماريين أنفسهم. فكما ذكر سابقاً، إن تطور العمارة في العالم الغربي منذ عصر النهضة لم يقتصر على عملية التصميم، بل ارتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية الكتابة عن العمارة. وكذلك رأينا الدور المهم الذي قامت به المعارض المعمارية خلال القرن العشرين في نشر أفكار معمارية جديدة. ويمكن القول أن كتابات مثل الزخرفة والجريمة لأدولف لوس ونحو عمارة جديدة للوكربوزييه والتعقيد والتناقض في العمارة لروبرت فنتوري، بالإضافة إلى معارض مثل معرضي الطراز العالمي والعمارة التفكيكية اللذين أقيما في متحف الفن الحديث في نيويورك كان لها جميعها دور أساسي في نشر الاتجاهات المعمارية المختلفة التي كونت عمارة القرن العشرين وبلورتها ومناقشتها، ويضاهي دور هذه الكتابات والمعارض دور الأعمال المعمارية ذاتها.

أما في العالم العربي فيقتصر عادة النشاط المعماري على تصميم الأبنية وتنفيذها، ويندر وجود معماريين عرب ينشرون أفكارهم المعمارية من خلال الكتابات والمعارض. وتكاد الاستثناءات من هذه الظاهرة تكون محصورة في حسن فتحي الذي كتب عن تجاربه المعمارية وخاصة تلك المرتبطة بتصميم قرية جرنة الجديدة (١٩٤٥ ـ ١٩٤٨)، والمعماري العراقي رفعة الجادرجي (١٩٢٦ ـ) الذي ركز منذ نهاية السبعينيات على الكتابة في نظريات العمارة ونقدها.

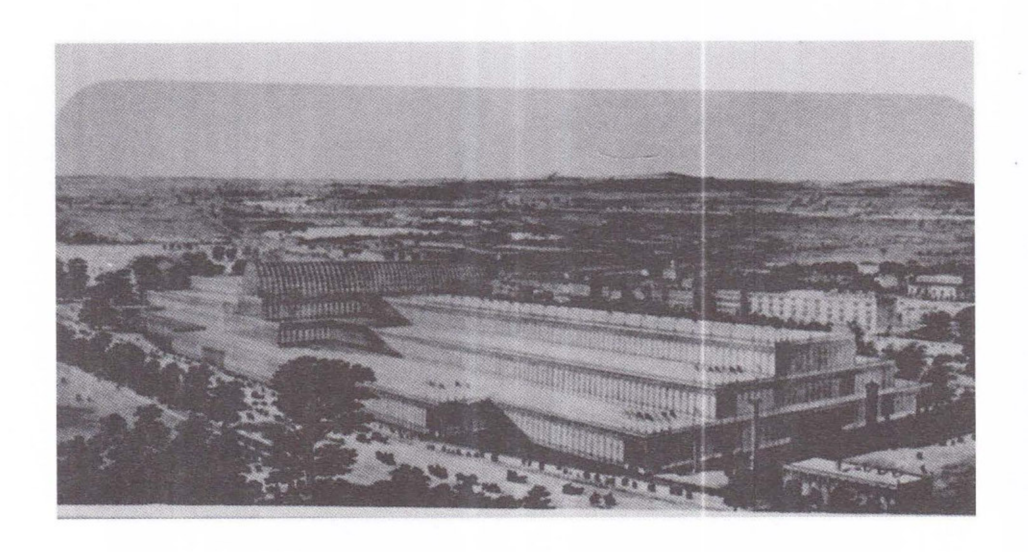
ومن الأسباب الأخرى التي تعوق تطور فكر معماري مميز في العالم العربي وجود حاجز قوي يفصل بين عالمي العمارة المهني والأكاديمي. إن العديد من أهم معماريي العالم الغربي في القرن العشرين دمجوا بشكل مستمر بين ممارسة العمارة وتدريسها. ويتضمن هؤلاء رايت وغروبيوس وميس وكاهن وفنتوري وغريفز وآيزنمان. ويعتبر هؤلاء الأشخاص الارتباط بعالم العمارة الأكاديمي في غاية الأهمية إذ إنه يتيح الفرصة للقيام باستكشافات وتجارب لا يمكنهم أن يقوموا بها لو اكتفوا بالممارسة المهنية بسبب الضغوط المالية والوقتية التي يفرضها عالم الممارسة. كذلك يتيح لهم هذا الارتباط

بعالم العمارة الأكاديمي أن ينقلوا أفكارهم بصورة مباشرة ومكثفة إلى أجيال جديدة من المعماريين، ومناقشة هذه الأفكار وتطويرها مع طلابهم.

ولكن في وطننا العربي، ترتفع حواجز متعددة أمام محاولات الوصل بين النشاطات المهنية والأكاديمية في العمارة. فالأكاديميون يعارضون مشاركة الممارسين الفعالة في عملية التدريس، والممارسون يعارضون مشاركة الأكاديميين الفعالة في عملية الممارسة. وإلى أن نصل إلى تغيير جذري في علاقة مجتمعاتنا مع العمارة سيصعب على الوطن العربي أن يسهم بفاعلية في تكوين التراث المعماري العالمي وتطويره كما فعل في السابق من خلال أبنية مميزة عديدة منها قبة الصخرة في القدس والمسجد الكبير في سامراء وقصر الحمراء في غرناطة ومدرسة السلطان حسن في القاهرة.



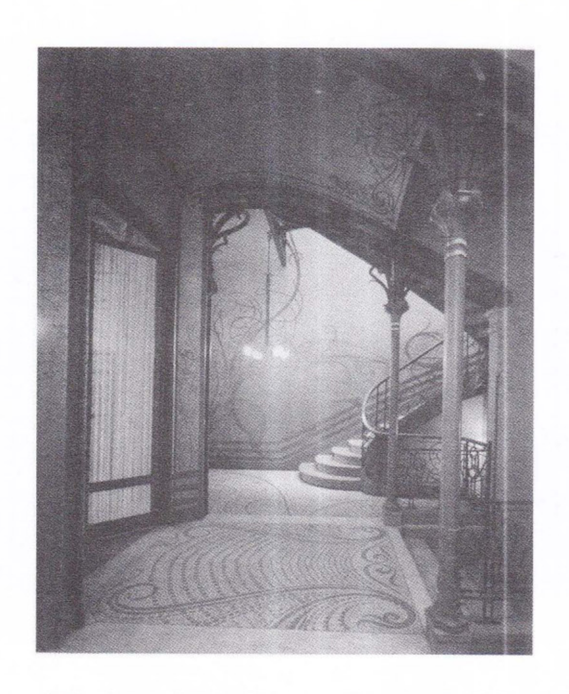
١ـ لندن ، محطة سانت بانكراس ، ١٨٦٨ ـ ١٨٦٩



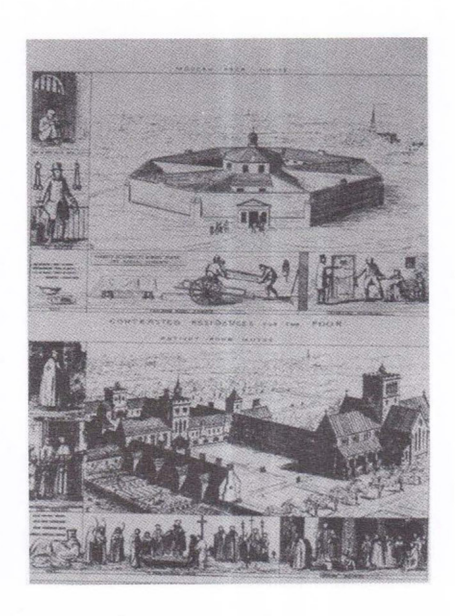
٢ـ لندن ، القصر البلوري ، جوزيف باكستون ، ١٨٥٠ ـ ١٨٥١



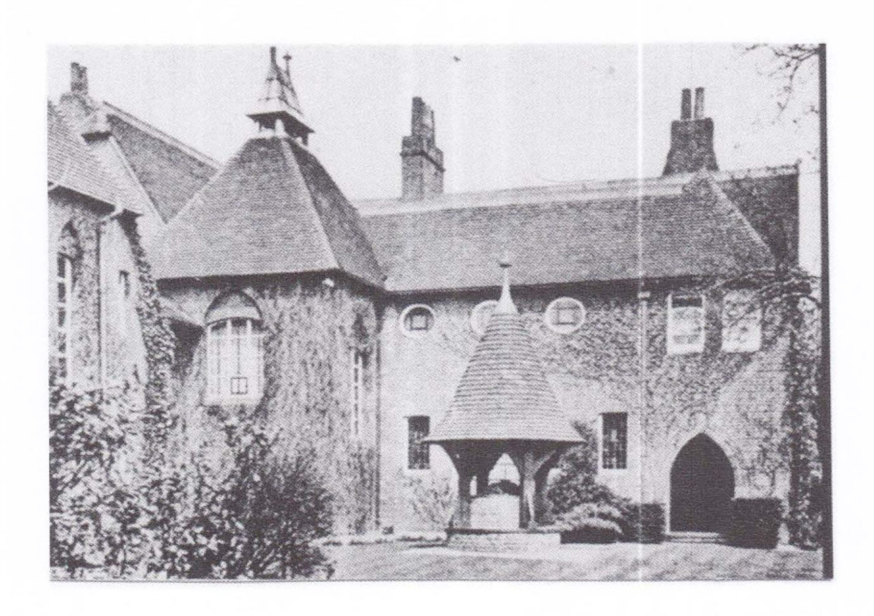
٣ـ نيويورك ، محطة بنسلفانيا ، مكيم ، ميد، ووايت، التصميم : ١٩٠٢ ـ ١٩٠٥، البناء: ١٩٠٦ـ ١٩١١



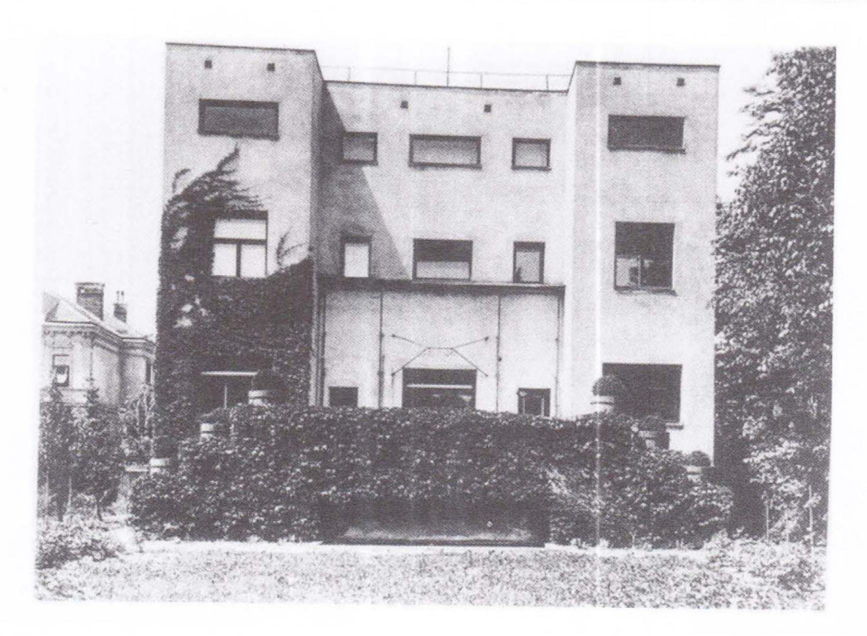
٤ـ بروكسل ، أوتيل تاسل ، فكتور هورتشا ، ١٨٩٢ ـ ١٨٩٣ . (٩٥)



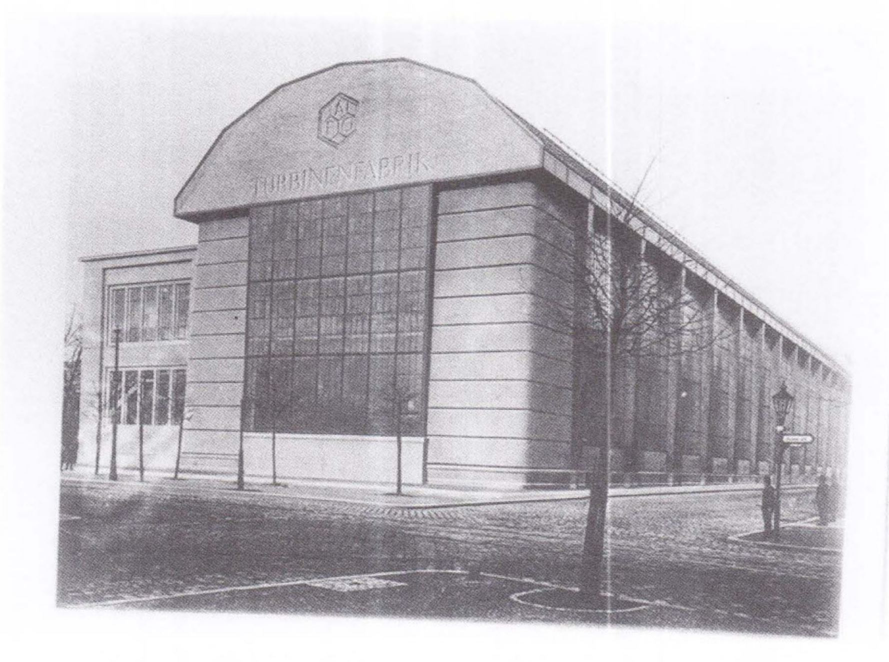
٥. أغسطس ولبي بيوجن، مقارنة بين دار حديثة للفقراء ودار للفقراء من العصور الوسطى، ١٨٤١. وتبيّن الرسمتان رأي بيوجن أن معاملة الفقراء في الدار الحدثية سيئة للغاية، بينما المعاملة في الدار من القرون الوسطى إنسانية.



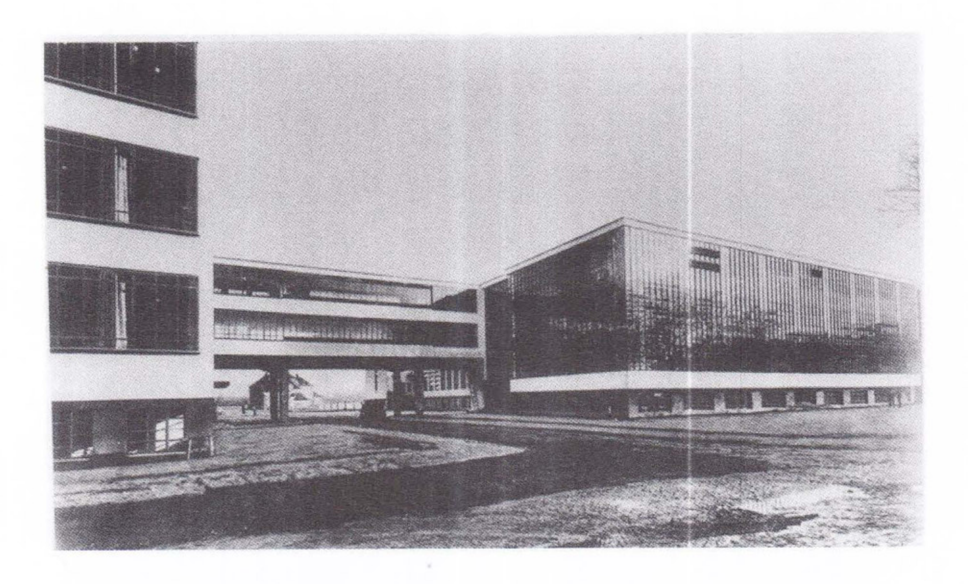
٦. بيكسلي هيث، البيت الأحمر، فيليب ويب، ١٨٥٩.



٧. فيّنا ، منزل ستاينر ، أدولف لووس ، ١٩٠١ - ١٩١١



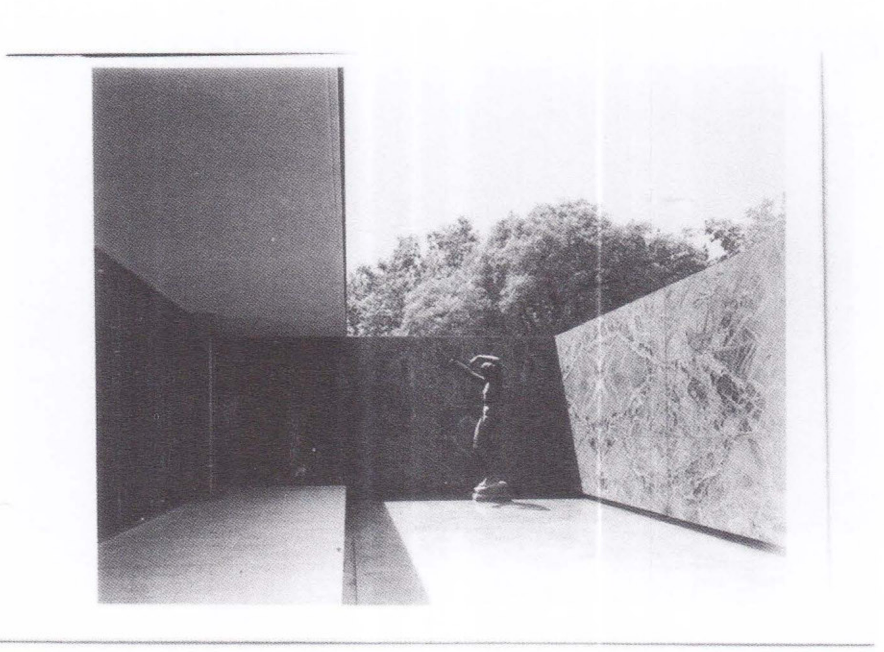
٨. برلين ، مصنع التوربينات للشركة العامة للكهرباء ، بيتر بيرنز ، ١٩٠٧



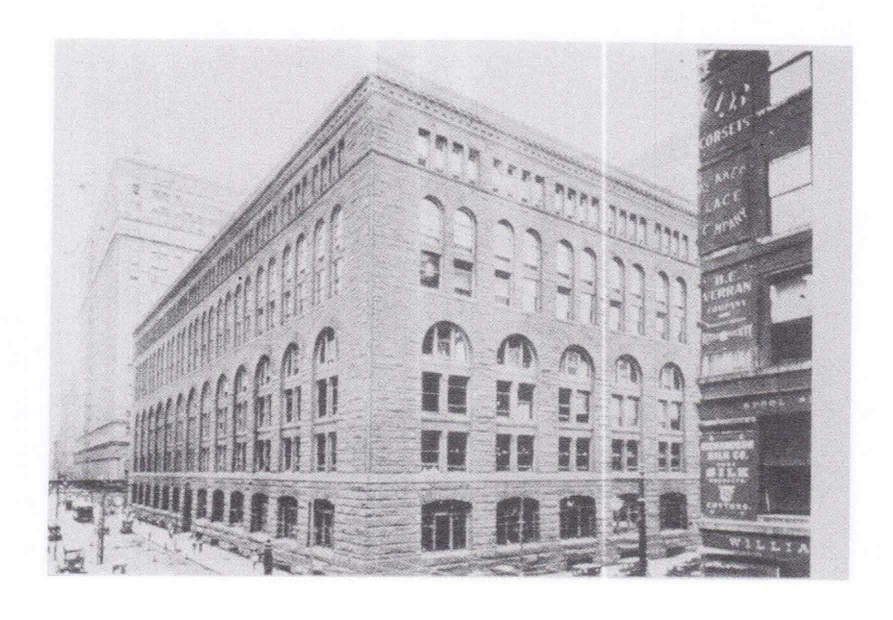
٩- ديساو ، مبنى الباوهاوس ، والتر غروبيوس ، ١٩٢٦



١٠- بواسي ، فيلا سافوي ، لو كوربوزييه ، ١٩٣١



١١- برشلونة ، الجناح الألماني في المعرض الدولي ، ميس فان دير روه ، ١٩٢٨ - ١٩٢٩



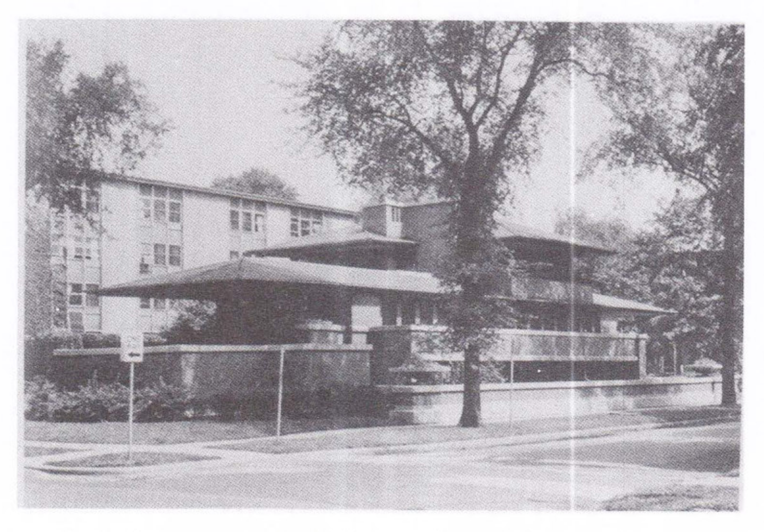
١٢- شيكاغو ، متجر مارشال فيلدز ، هنري هوبسون ريتشاردسون ، ١٨٨٥ - ١٨٨٧



١٣- شيكاغو ، مبنى تأمين المنازل ، ويليام لو بارون جيني ، ١٨٨٣ - ١٨٨٥



١٤- بافالو ، مبنى غارانتي ، لويس ساليفان ، ١٨٩٠ - ١٨٩١



١٥- شيكاغو ، منزل فريدريك روبي ، فرانك لويد رايت ، ١٩٠٧ - ١٩٠٩



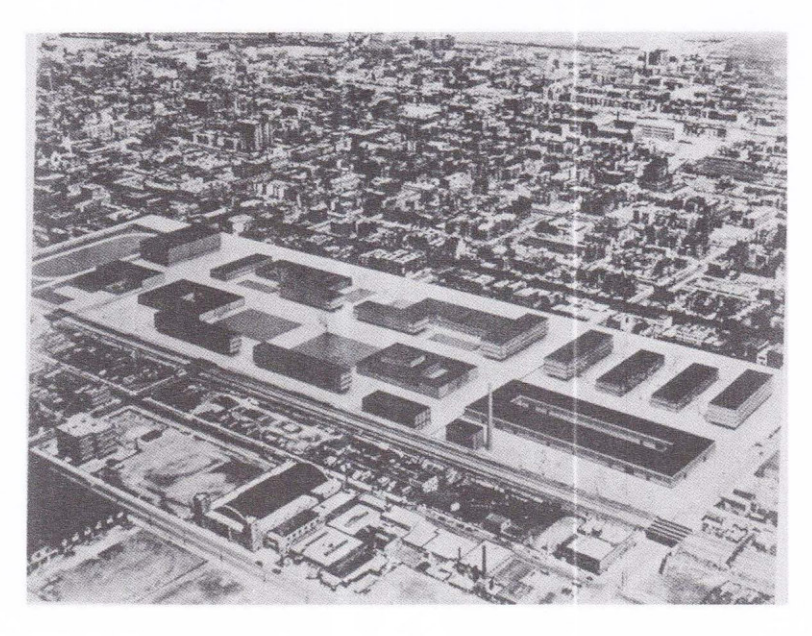
١٦. بافالو، مبنى لاركن، فرانك لويد رايت، ١٩٠٤ - ١٩٠٥



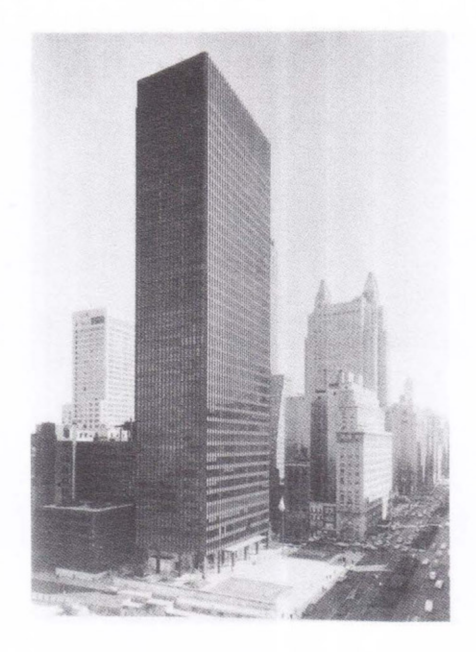
١٧. نيويورك، مبنى كرايسلر، ويليام فان ألن، ١٩٢٦ - ١٩٣٠



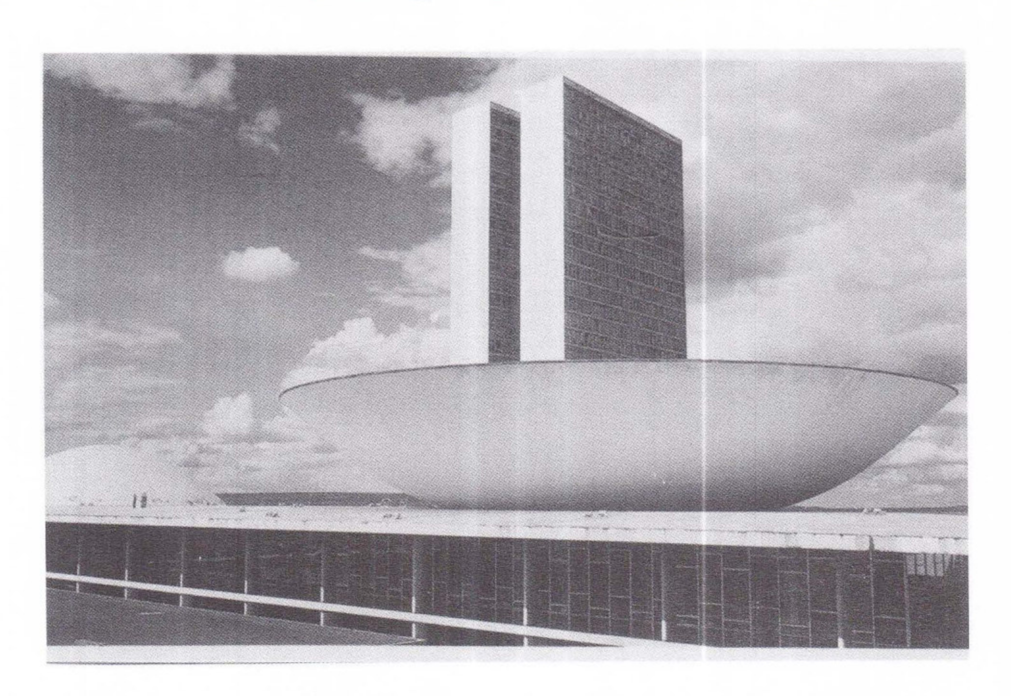
١٨ـ مل رن ، بنسلفانيا ، منزل كاوفمان ، ١٩٣٥ ـ ١٩٣٩



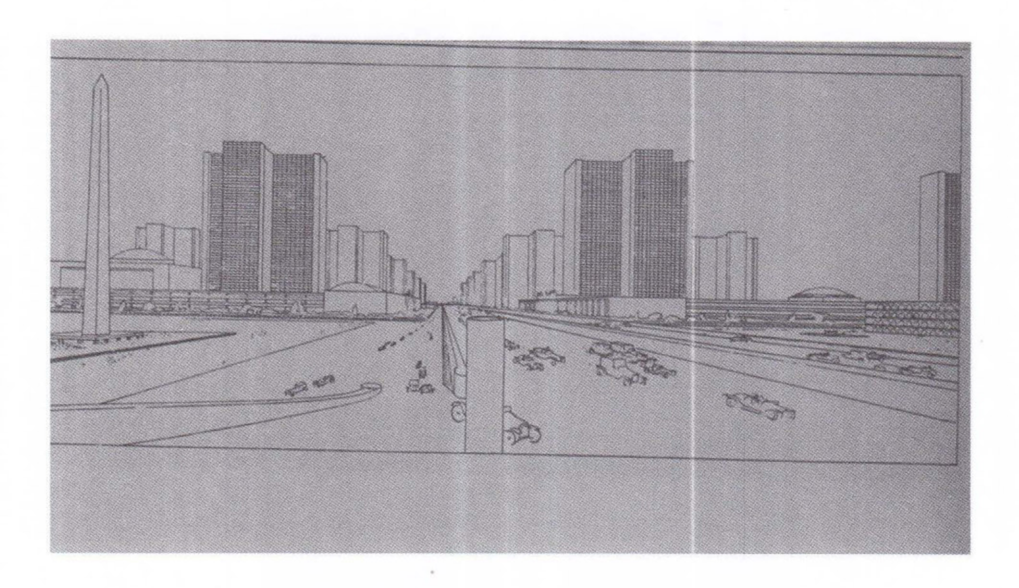
١٩ـ شيكاغو ، معهد إلينوي للتكنولوجيا ، ميس فان دير روه ، ١٩٤٠ ـ .



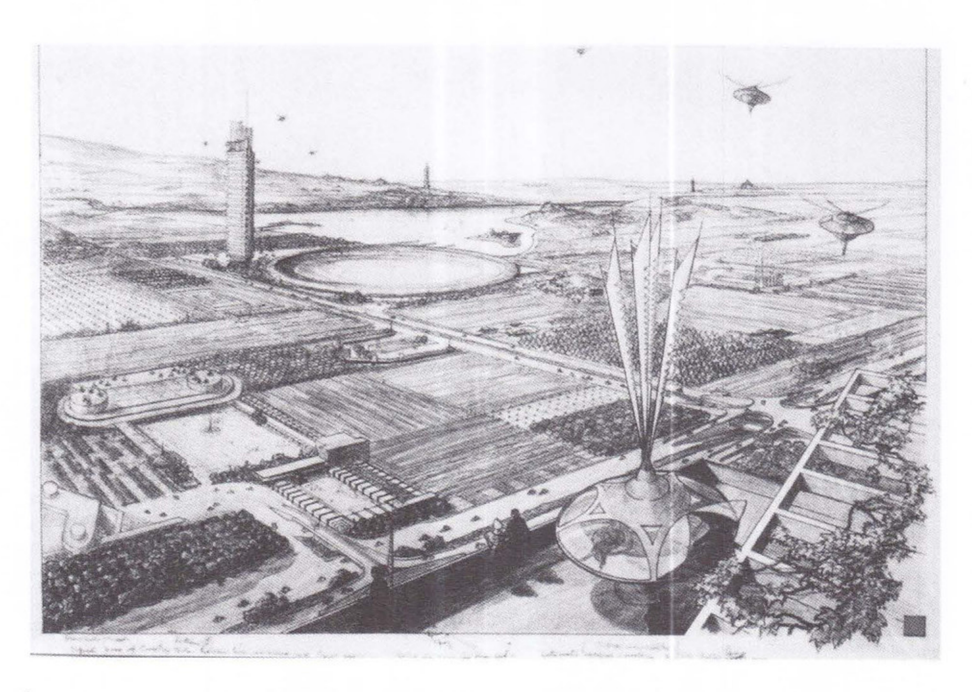
٢٠. نيويورك ، مبنى سيغرام ، ميس فان دير روه مع فيليب جونسون ، ١٩٥٤ - ١٩٥٨.



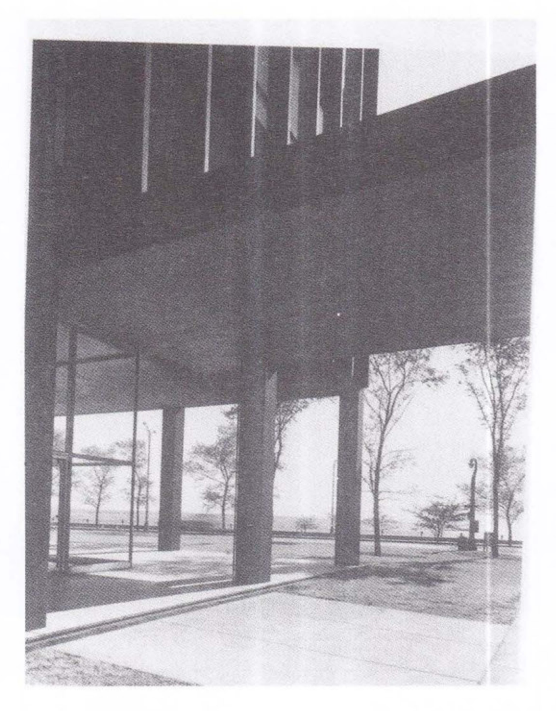
٢١. برازيليا ، مبنى البرلمان ، أوسكار نيماير ، ١٩٥٨.



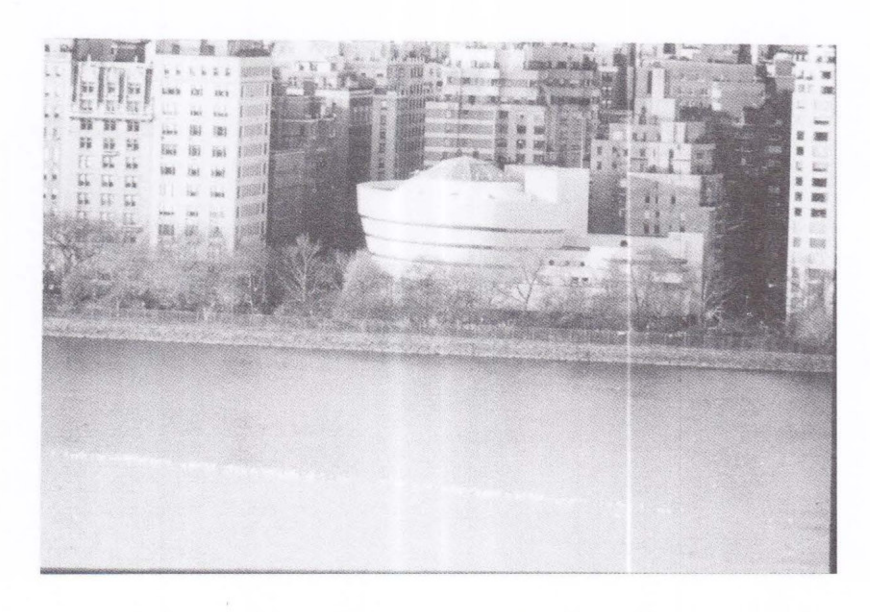
٢٢- مشروع مدينة معاصرة لثلاثة ملايين نسمة ، لو كربوزييه ، ١٩٢٢.



٢٣- مشروع برودإيكر سيتي ، فرانك لويد رايت ، ١٩٥٨.



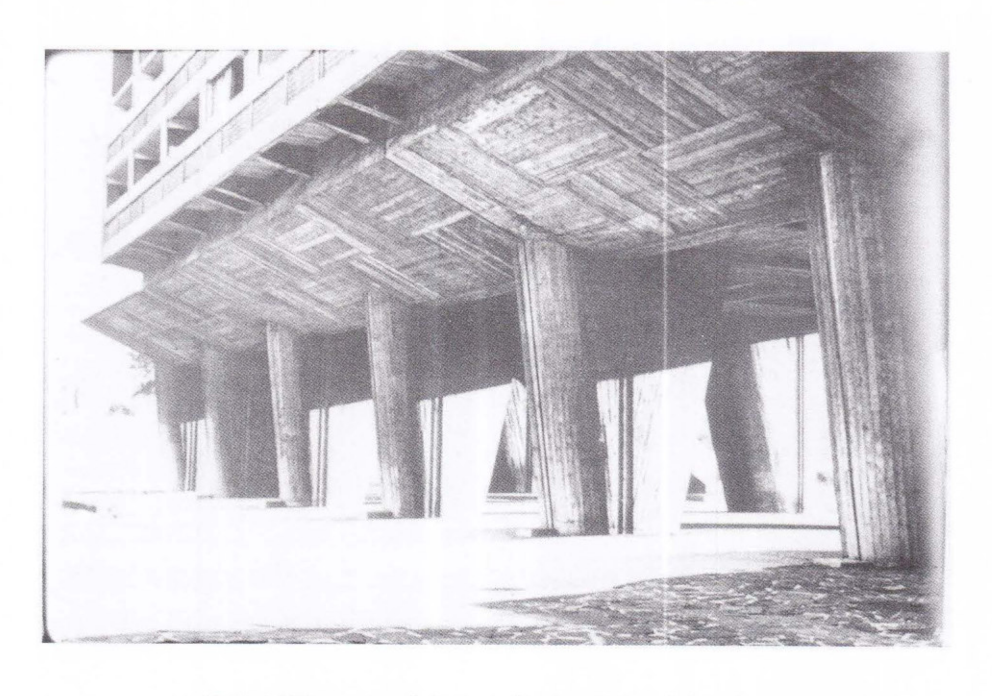
٢٤ـ شيكاغو ، بناءا شارع شط البحيرة، ميس فان دير روه ، ١٩٤٨ ـ ١٩٥١ .



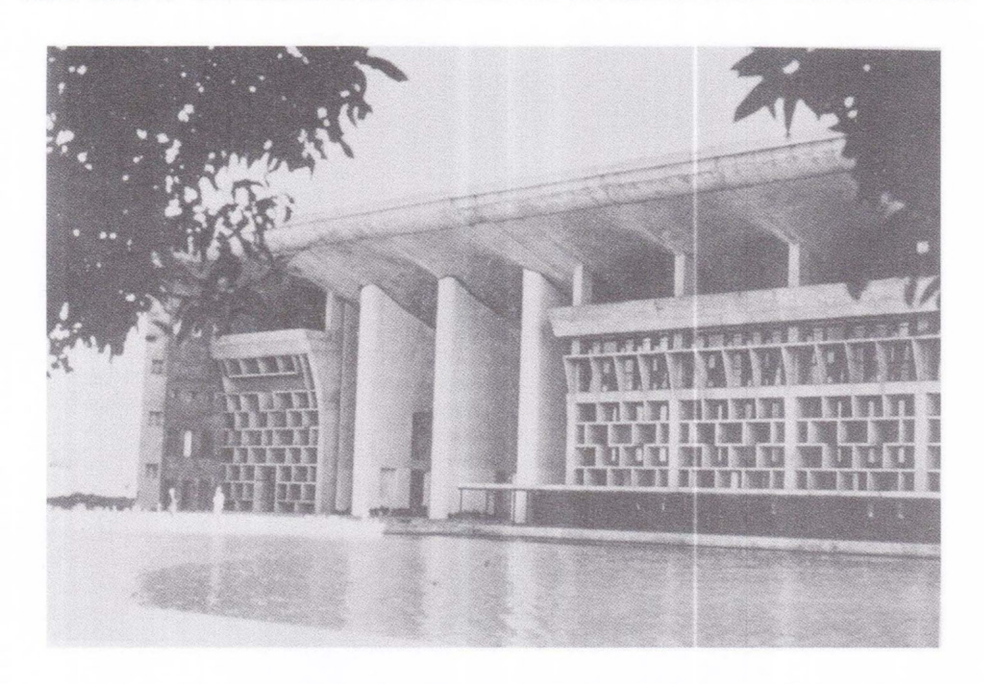
٢٥ـ نيويورك ، متحف غوغنهايم ، فرانك لويد رايت ، ١٩٥٦ ـ ١٩٥٩ .



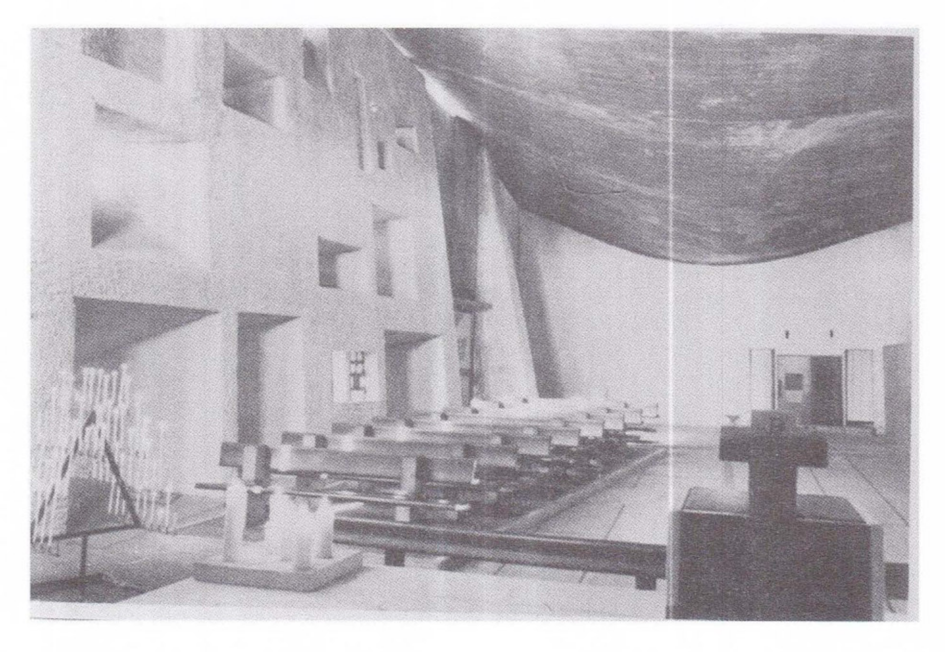
٢٦ـ كامبريدج ، ماساشوستس ، منزل بيكر للطلبة ، آلفار آلتو ، ١٩٤٦ .



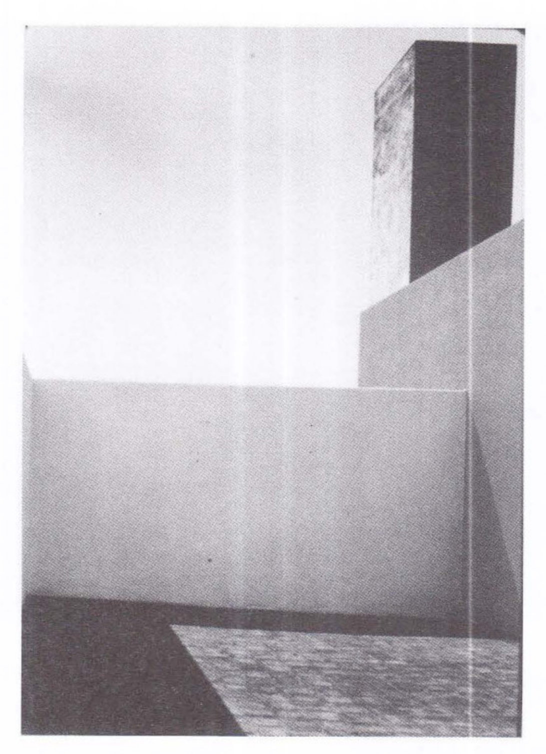
٢٧ـ مارسيليا ، يونيته دابيتاسيون ، لو كربوزييه ، ١٩٤٣ ـ ١٩٥٢ .



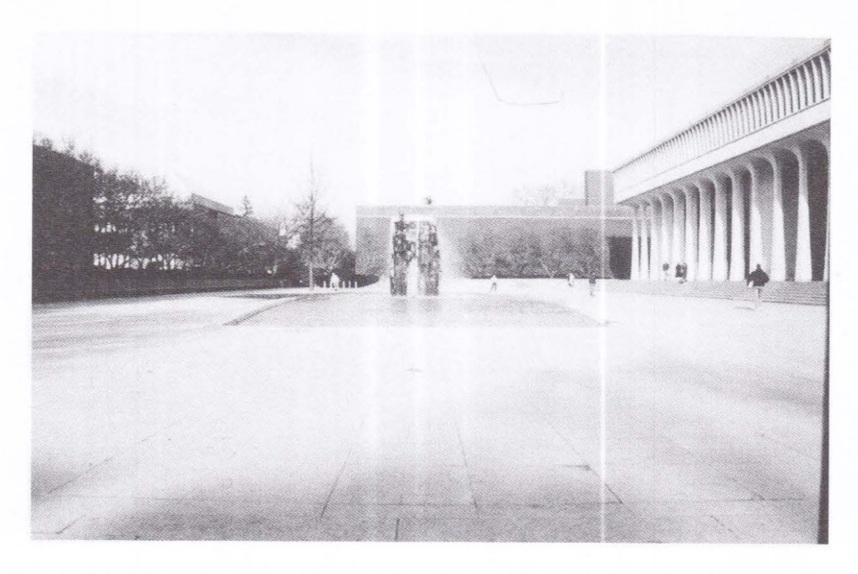
٢٨- شانديغار، مبنى العدل، لو كربوزييه، ١٩٥٦.



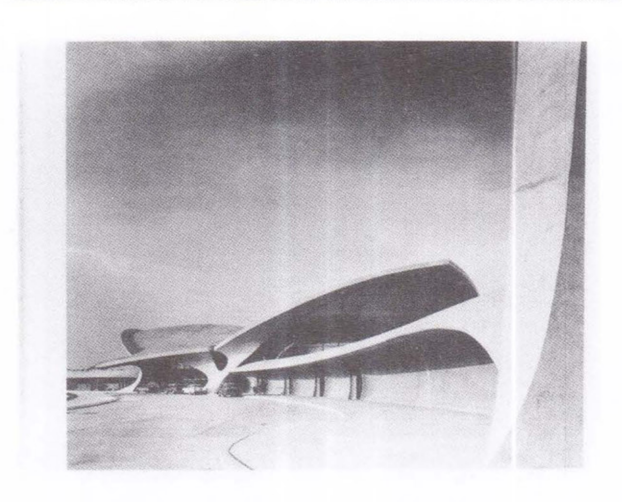
٢٩- رونشامب، كنيسة نوتردام دو هاوت، لو كربوزييه، ١٩٥٠ - ١٩٥٤.



٣٠. توجابايا ، منزل لويس براغان ، لويس براغان ، ١٩٤٧.



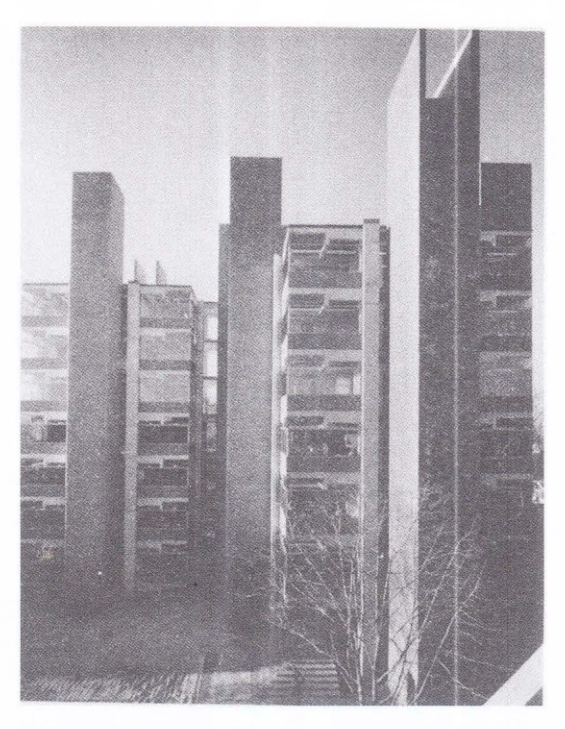
٣١. برنستون ، نيو جيرسي ، مركز وودرو ويلسون للشؤون العامة والدولية ، مينورو يامايساكي ، ١٩٦٤ - ٦٩



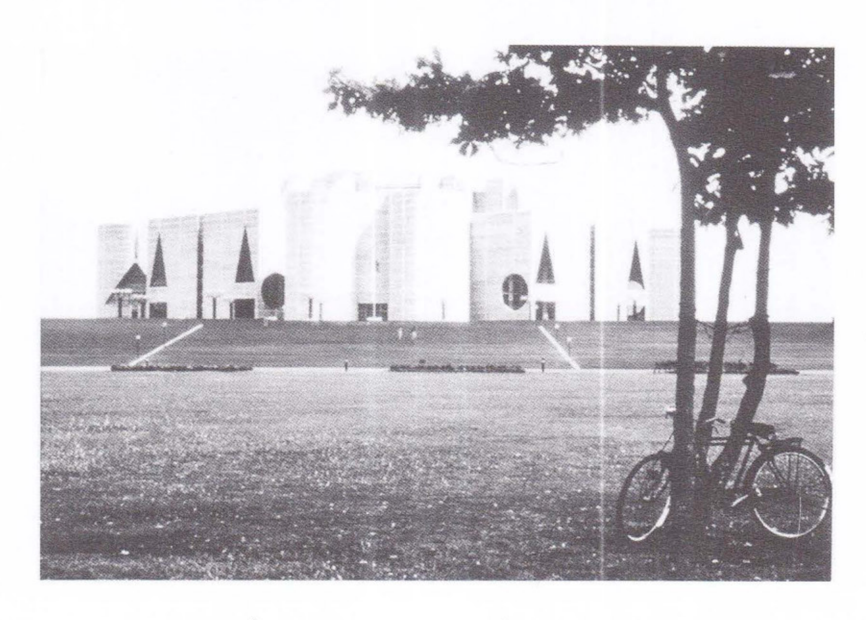
٣٢. نيويورك ، مبنى خطوط عبر العالم في مطار كنيدي ، إيرو سارينن ، ١٩٥٦ ـ ١٩٦٢.



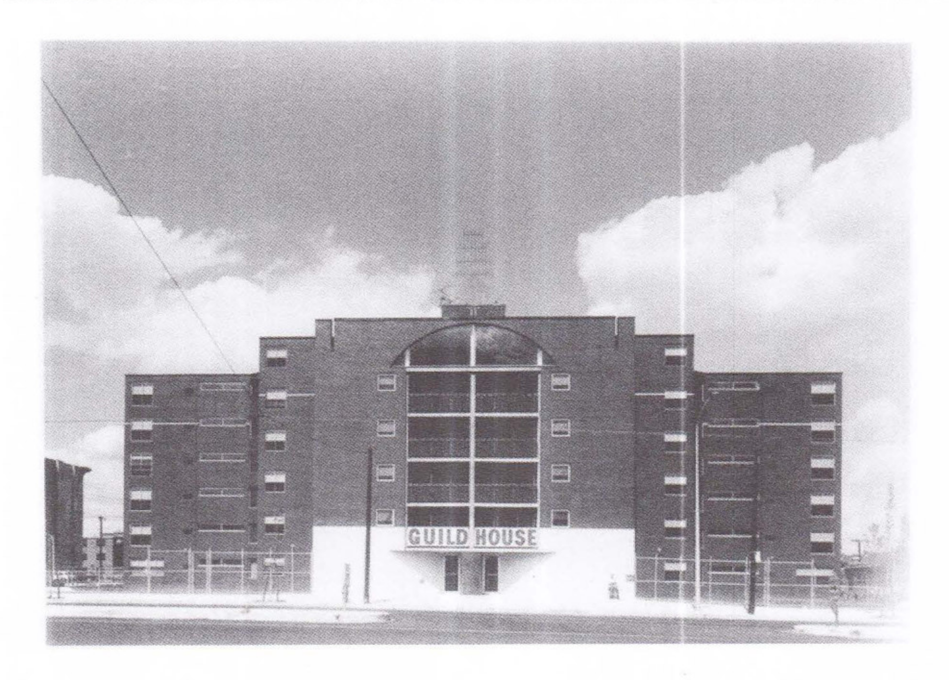
٣٣. فيلاديلفيا، مبنى جمعية صندوق توفير بنسلفانيا ، جورج هاو وويليام ليسكاز، ١٩٢٢.



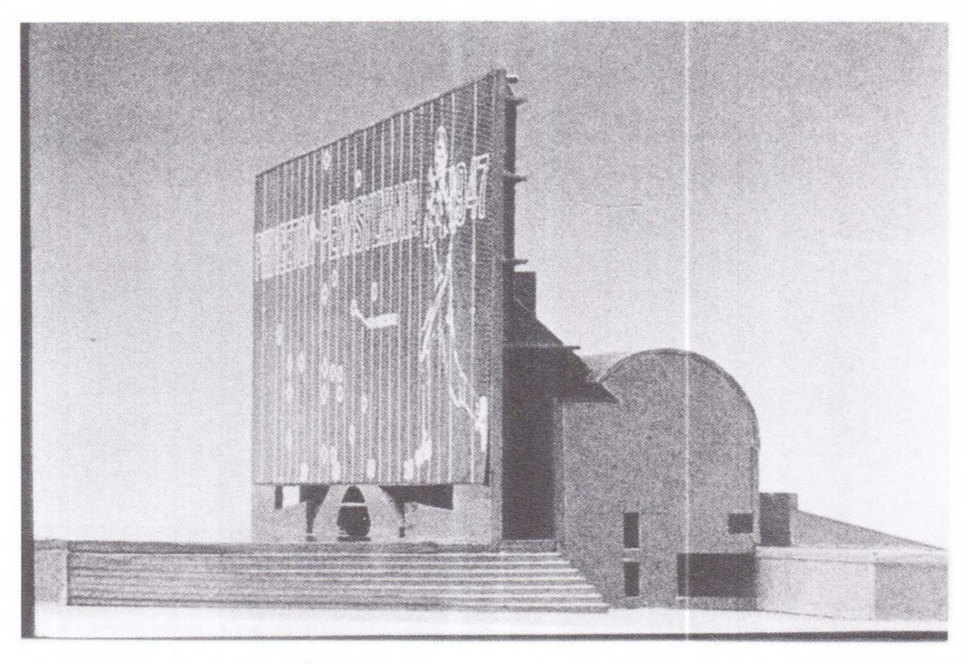
٣٤. فيلاديلفيا، مبنى ريتشاردسون للأبحاث الطبية في جامعة بنسلفانيا، لويس كاهْن، ١٩٥٧ - ١٩٦٤.



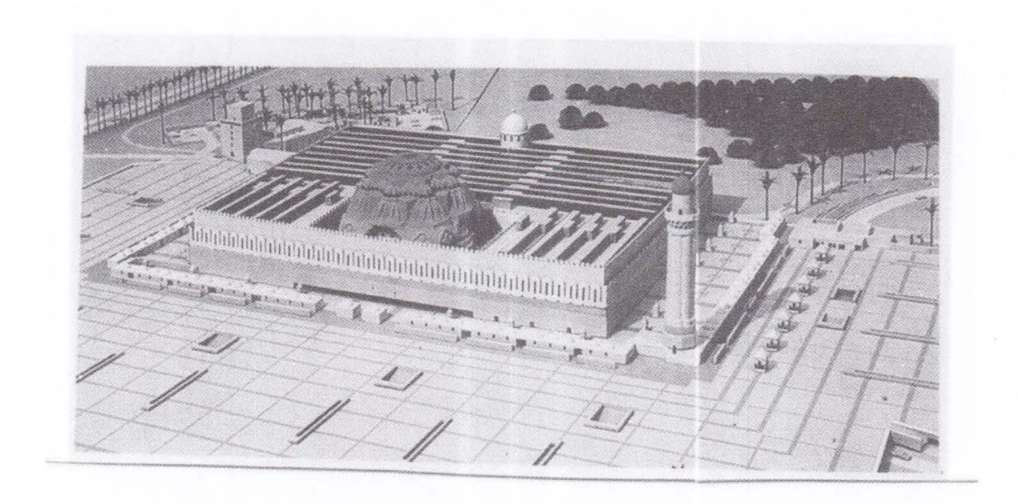
٣٥. دكا، مجمع البرلمان والأبنية الحكومية، لويس كاهْن، ١٩٦٢ - ١٩٧٦.



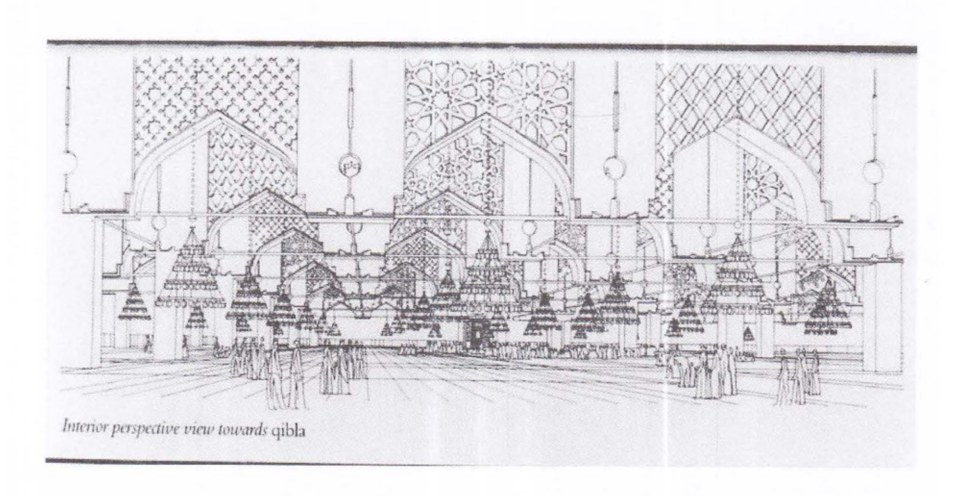
٣٦- فيلادلفيا، منزل غيلد للمسنين، روبرت فنتوري، ١٩٦٠ ١٩٦٣.



٣٧- نيو برنسويك، نيو جيرسي، مشروع مبنى مشاهير كرة القدم الأمريكية، روبرت فنتوري، ١٩٦٧.



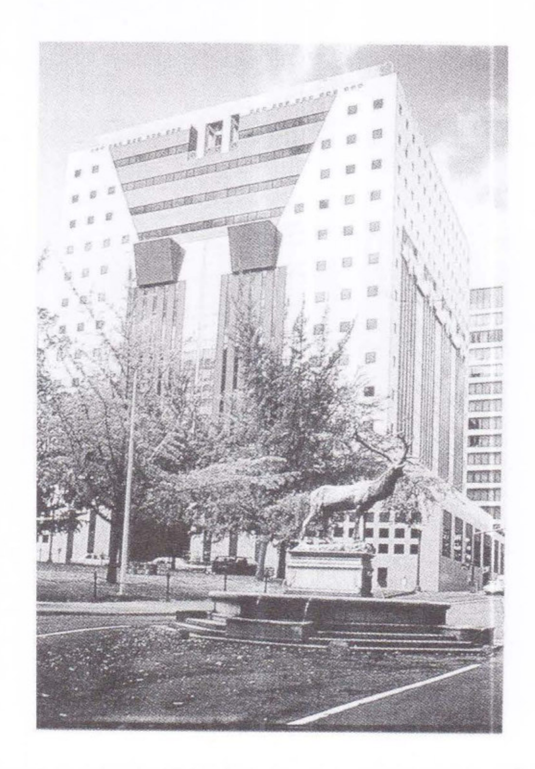
٣٨. بغداد، مسابقة جامع الدولة، مشروع روبرت فنتوري، منظر عام، ١٩٨١.



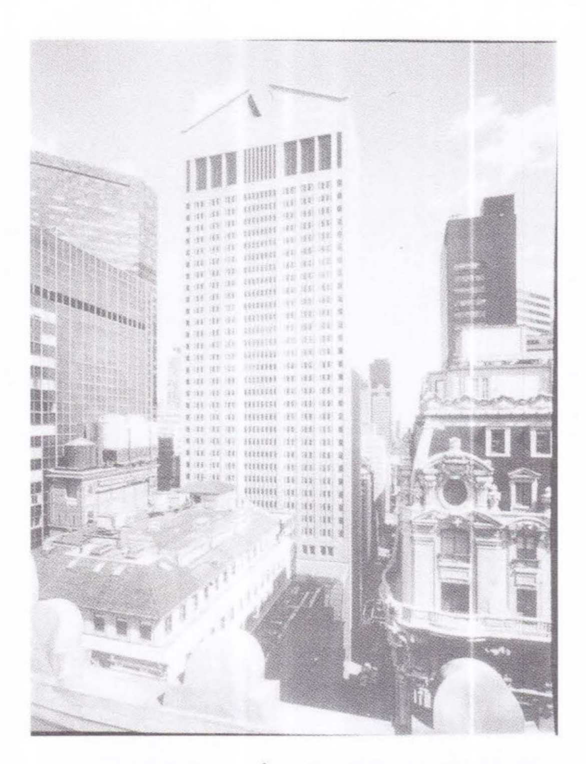
٣٩. بغداد، مسابقة جامع الدولة، مشروع روبرت فنتوري، منظر داخلي، ١٩٨١.



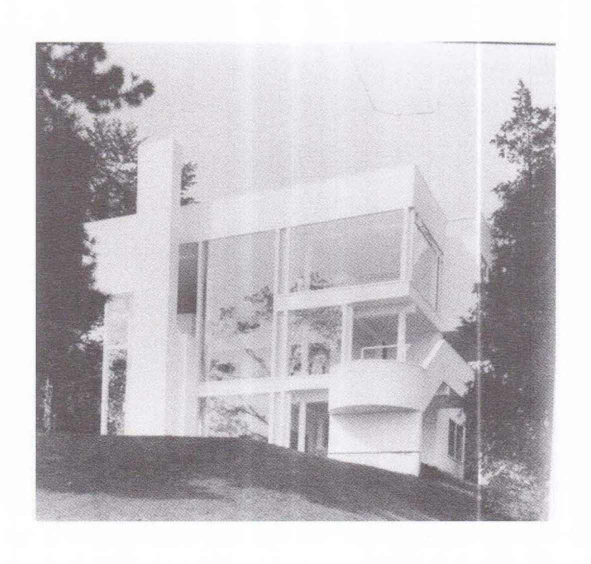
٤٠- نيو أورلينز، الساحة الإيطالية، شارلز مور، ١٩٧٥ - ١٩٧٨.



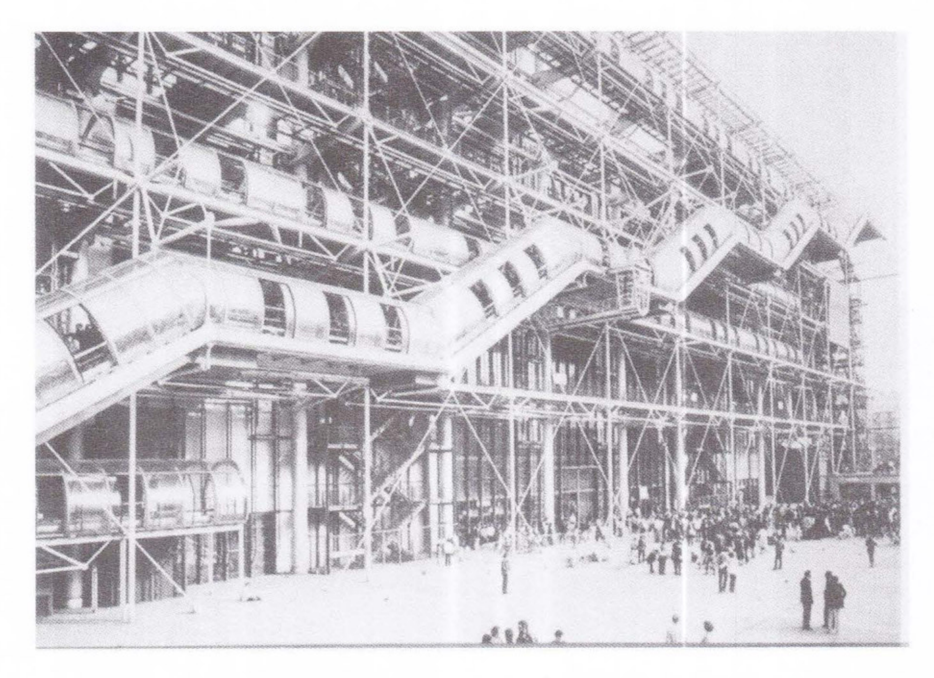
٤١- بورتلاند، أوريغان، مبنى الخدمات العامة، مايكل غريفز، ١٩٨٠ - ١٩٨٢.



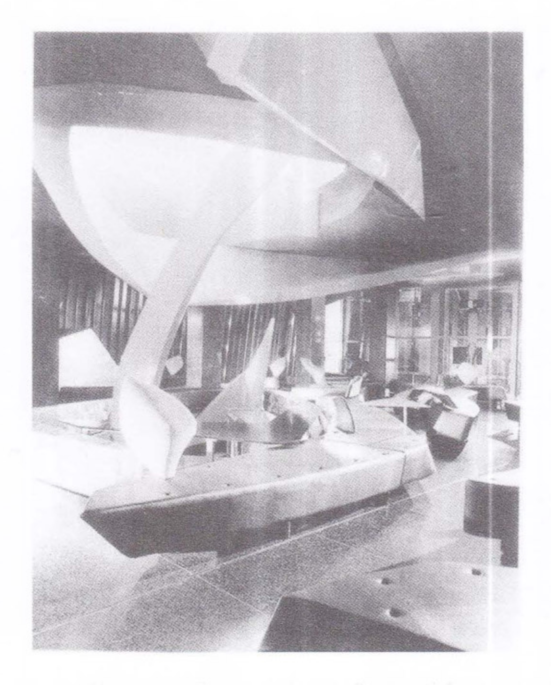
٤٢. نيويورك، مبنى شركة التلفون والتلغراف الأمريكية، فيليب جونسون، ١٩٧٨ - ١٩٨٣.



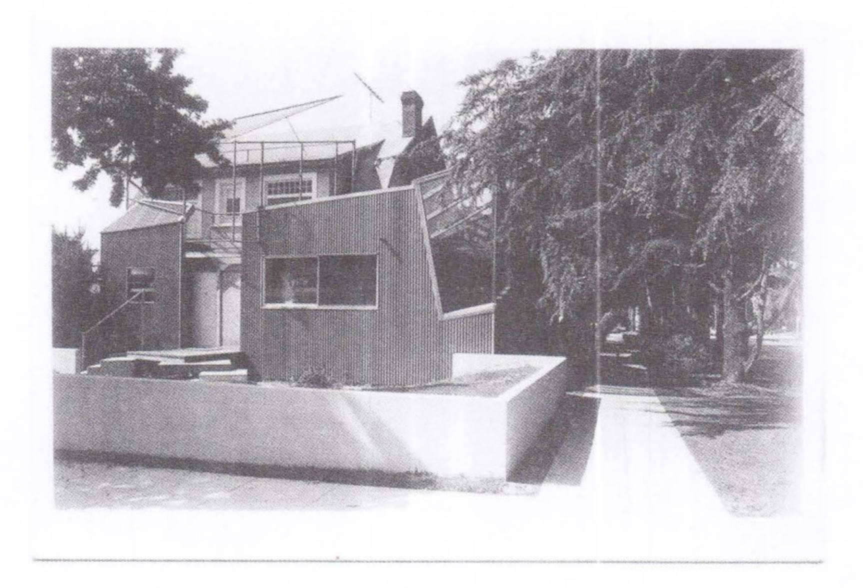
٤٣. دارين، كونيتيكت، منزل سميث، ريتشارد ماير، ١٩٦٥ - ١٩٦٧. (٤٧)



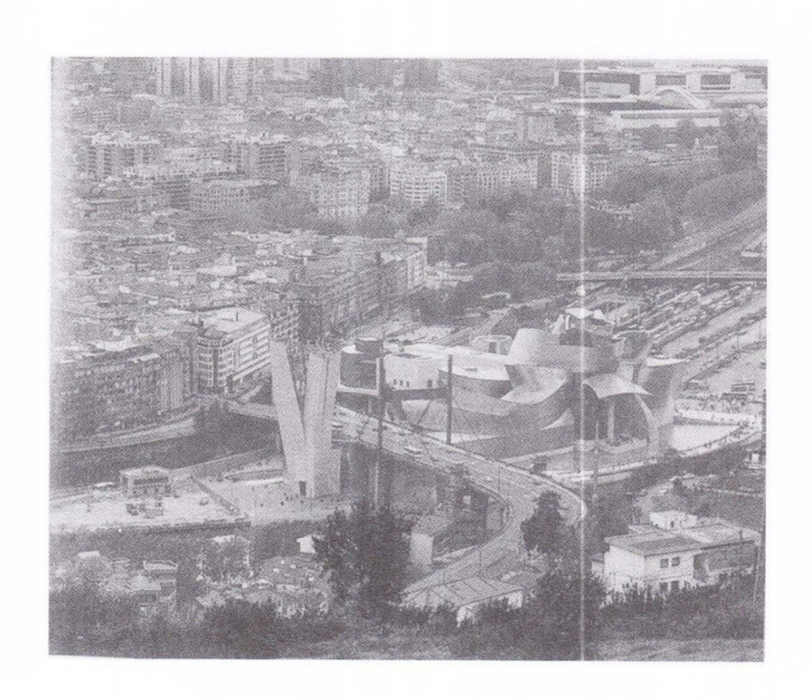
٤٤. باريس، مركز بومبيدو، رنزو بيانو وريتشارد روجرز، ١٩٧٠ ـ ١٩٧٧.



٤٥. طوكيو، مطعم مونسون، زها حديد، ١٩٩٠.



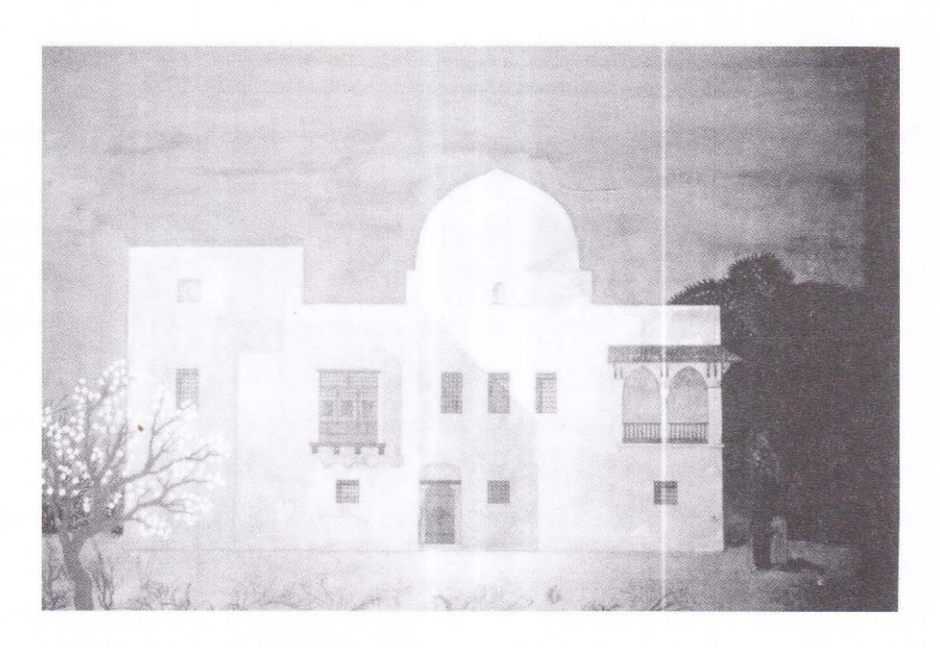
٤٦- سانتا مونيكا، كاليفورنيا، منزل فرانك غيهري، فرانك غيهري، ١٩٧٨.



٤٧- بلباو، متحف غوغنهايم بلباو، فرانك غيهري، ١٩٩٧.



٤٨ـ جدة، محطة الحج في مطار جدة، سكيدمور، أوينغز وميريل، ١٩٨١ ـ ١٩٨٢.



٤٩ـ لوحة مائية لمنزل ريفي،حسن فتحي، ١٩٣٧.

مراجع أجنبية منتقاة :

al-Asad, Mohammad. "Architecture: Contemporary Forms." In The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World. Edited by John L. Esposito. Vol. 1. New York and Oxford: Oxford University Press, 1995.

Benevolo, Leonardo. History of Modern Architecture. 2 vols. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.

Gossel, Peter. and Gabriele Leuthauser. Architecture in the Twentieth Century. Cologne: Benedikt Taschen Verlag, 1991.

Hitchcock, Henry-Russell. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. 4th ed. Hammondsworth: Penguin Books, 1987.

___________, and Philip Johnson. The International Style. 2nd ed. New York: W.W. Norton, 1966.

Lampugnani. V.M., ed. The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Architecture. Rev. ed. London: Thames and Hudson, 1986.

Le Corbusier. Towards A New Architecture. Translated by Frederick Etchells. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.

Macmillan Encyclopedia of Architects. New York: The Free Press, 1982.

Papadakis, Andreas et al. Architectural Design for Today. London: Academy Editions, 1991.

Pevsner. Nikolaus. A History of Building Types. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Roth, Leland M. A Concise History of American Architecture. Rev. ed. New York: Harper & Row. 1979.

Scully, Vincent. Jr. Modern Architecture. Rev. ed. New York: George Braziller, 1986.

Stern, Robert A.M. New Directions in American Architecture. 2nd ed. New York: George Braziller, 1977.

Venturi, Robert. Complexity and Contradiction in Architecture. 2nd ed. New York: The Museum of Modern Art Papers on Architecture. 1977.

مراجع عربية منتقاة :

ـ الجادرجي، رفعة. الأخيضر والقصر البلوري: نشوء النظرية الجدلية في العمارة. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩١.

ـ عبد الهادي، أسامة عبد المجيد. «الأثر المتوقع لثورة المعلومات على تطور العمارة وإدراك الإنسان لبيئته المبنية: دراسة تحليلية لوسائل الاتصال الحديثة.» رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٨.

الصور :

١ـ لندن، محطة سانت بانكراس، ١٨٦٨ ـ ١٨٦٩.

٢ـ لندن، القصر البلوري، جوزيف باكستون، ١٨٥٠ ـ ١٨٥١.

٣ـ نيويورك، محطة بنسلفانيا، مكيم، ميد، ووايت، التصميم: ١٩٠٢ ـ ١٩٠٥، البناء: ١٩٠٦ـ ١٩١١.

٤ـ بروكسل، أوتيل تاسل، فكتور هورتشا، ١٨٩٢ ـ ١٨٩٣. (٩٥)

٥ـ أغسطس ولبي بيوجن، مقارنة بين دار حديثة للفقراء ودار للفقراء من العصور الوسطى، ١٨٤١. وتبيّن الرسمتان رأي بيوجن أن معاملة الفقراء في الدار الحديثة سيئة للغاية، بينما المعاملة في الدار من القرون الوسطى إنسانية.

٦ـ بيكسلي هيث، البيت الأحمر، فيليب ويب، ١٨٥٩.

٧ـ فيّنا، منزل ستاينر، أدولف لووس، ١٩٠١ ـ ١٩١١.

٨ـ برلين، مصنع التوربينات للشركة العامة للكهرباء، بيتر بيرنز، ١٩٠٧.

٩ـ ديساو، مبنى الباوهاوس، والتر غروبيوس، ١٩٢٦.

١٠ـ بواسي، فيلا سافوي، لو كوربوزييه، ١٩٣١.

١١ـ برشلونة، الجناح الألماني في المعرض الدولي، ميس فان دير روه، ١٩٢٨ ـ ١٩٢٩.

١٢ـ شيكاغو، متجر مارشال فيلدز، هنري هوبسون ريتشاردسون، ١٨٨٥ ـ ١٨٨٧.

١٣ـ شيكاغو، مبنى تأمين المنازل، ويليام لو بارون جيني، ١٨٨٣ ـ ١٨٨٥.

١٤ـ بافالو، مبنى غارانتي، لويس ساليفان، ١٨٩٠ ـ ١٨٩١.

١٥ـ شيكاغو، منزل فريدريك روبي، فرانك لويد رايت، ١٩٠٧ ـ ١٩٠٩.

١٦ـ بافالو، مبنى لاركن، فرانك لويد رايت، ١٩٠٤ ـ ١٩٠٥.

١٧ـ نيويورك، مبنى كرايسلر، ويليام فان ألن، ١٩٢٦ ـ ١٩٣٠.

١٨ـ مل رن، بنسلفانيا، منزل كاوفمان، ١٩٣٥ ـ ١٩٣٩.

١٩ـ شيكاغو، معهد إلينوي للتكنولوجيا، ميس فان دير روه، ١٩٤٠ ـ .

٢٠ـ نيويورك، مبنى سيغرام، ميس فان دير روه مع فيليب جونسون، ١٩٥٤ ـ ١٩٥٨ .

٢١ـ برازيليا، مبنى البرلمان، أوسكار نيماير، ١٩٥٨ .

٢٢ـ مشروع مدينة معاصرة لثلاثة ملايين نسمة، لو كربوزييه، ١٩٢٢ .

٢٣ـ مشروع برودإيكر سيتي، فرانك لويد رايت، ١٩٥٨ .

٢٤ـ شيكاغو، بناءا شارع شط البحيرة، ميس فان دير روه، ١٩٤٨ ـ ١٩٥١ .

٢٥ـ نيويورك، متحف غوغنهايم، فرانك لويد رايت، ١٩٥٦ ـ ١٩٥٩ .

٢٦ـ كامبريدج، ماساشوستس، منزل بيكر للطلبة، آلفار آلتو، ١٩٤٦ .

٢٧ـ مارسيليا، يونيتيه دابيتاسيون، لو كربوزييه، ١٩٤٣ ـ ١٩٥٢ .

٢٨ـ شانديغار، مبنى العدل، لو كربوزييه، ١٩٥٦ .

٢٩ـ رونشامب، كنيسة نوتردام دو هاوت، لو كربوزييه، ١٩٥٠ ـ ١٩٥٤ .

٣٠ـ توجابايا، منزل لويس براغان، لويس براغان، ١٩٤٧ .

٣١ـ برنستون، نيو جيرسي، مركز وودرو ويلسون للشؤون العامة والدولية، مينورو ياماسكي، ١٩٦٤ ـ ٦٩ .

٣٢ـ نيويورك، مبنى خطوط عبر العالم في مطار كنيدي، إيرو سارينن، ١٩٥٦ ـ ١٩٦٢ .

٣٣ـ فيلادلفيا، مبنى جمعية صندوق توفير بنسلفانيا، جورج هاو وويليام ليسكاز، ١٩٢٢ .

٣٤ـ فيلادلفيا، مبنى ريتشاردسون للأبحاث الطبية في جامعة بنسلفانيا، لويس كاهْن، ١٩٥٧ ـ ١٩٦٤ .

٣٥ـ دكا، مجمع البرلمان والأبنية الحكومية، لويس كاهْن، ١٩٦٢ ـ ١٩٧٦ .

٣٦ـ فيلادلفيا، منزل غيلد للمسنين، روبرت فنتوري، ١٩٦٠ ١٩٦٣ .

٣٧ـ نيو برنسويك، نيو جيرسي، مشروع مبنى مشاهير كرة القدم الأمريكية، روبرت فنتوري، ١٩٦٧ .

٣٨ـ بغداد، مسابقة جامع الدولة، مشروع روبرت فنتوري، منظر عام، ١٩٨١ .

٣٩ـ بغداد، مسابقة جامع الدولة، مشروع روبرت فنتوري، منظر داخلي، ١٩٨١ .

٤٠ـ نيو أورلينز، الساحة الإيطالية، شارلز مور، ١٩٧٥ ـ ١٩٧٨ .

٤١ـ بورتلاند، أوريغان، مبنى الخدمات العامة، مايكل غريفز، ١٩٨٠ ـ ١٩٨٢ .

٤٢ـ نيويورك، مبنى شركة التلفون والتلغراف الأمريكية، فيليب جونسون، ١٩٧٨ ـ ١٩٨٣ .

٤٣ـ دارين، كونيتيكت، منزل سميث، ريتشارد ماير، ١٩٦٥ ـ ١٩٦٧ . (٤٧)

٤٤ـ باريس، مركز بومبيدو، رنزو بيانو وريتشارد روجرز، ١٩٧٠ ـ ١٩٧٧ .

٤٥ـ طوكيو، مطعم مونسون، زها حديد، ١٩٩٠ .
٤٦ـ سانتا مونيكا، كاليفورنيا، منزل فرانك غيهري، فرانك غيهري، ١٩٧٨ .
٤٧ـ بلباو، متحف غوغنهايم بلباو، فرانك غيهري، ١٩٩٧ .
٤٨ـ جدة، محطة الحج في مطار جدة، سكيدمور، آوينغز وميريل، ١٩٨١ ـ ١٩٨٢ .
٤٩ـ لوحة مائية لمنزل ريفي، حسن فتحي، ١٩٣٧ .

1.Art Nouveau, International Style, Postmodernism, Deconstruction, ...

2. Romanesque.

3. Historicism.

4. Eclecticism.

5. Galileio. Johannes Kepler, William Harvey, and Isaac Newton.

6. Coalbrookdale.

7. Saint Pancras Station.

8. The Crystal Palace by Joseph Paxton.

9. Pennsylvania Station by Mckim, Mead & White.

10. Art Nouveau.

11. Victor Horta, Louis Sullivan, Charles Rennie Mackintosh, and Antoni Gaudi.

12. Celtic.

13. Augustus Welby Northmore Pugin and John Ruskin.

14. Arts and Crafts Movement: William Morris.

15. Bexley Heath, Kent, Red House by Philip Web.

16. Steiner House by Adolf Loos.

17. Deutscher Werkbund.

18. Peter Behrens, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe and Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret).

19. AEG.

20. Bauhaus.

21.Marcel Breuer, Josef Albers, Paul Klee. Vasily Kandinsky, and Laszlo Moholy-Nagy.

22. Illinois Institute of Technology.

23. Dessau.

24. Congrés Internationaux de l'Architecture Moderne: La Sarraz; Sigfried Giedion.

25. Vers Une Architecture.

26. Poissy, Villa Savoye.

27. The International Style.

28. Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson.

29. Erich Mendelsohn, Alvar Aalto, and Jacobus Johannes Pieter Oud.

30. Ecole des Beaux-Arts.

31. Richard Morris Hunt and Henry Hobson Richardson.

32. Marshal Fields Wholesale Store.

33. Daniel Burnham and John Root.

34. Eliga Graves Ottis.

35. Home Insurance Building by William Le Baron Jenney.

36. Dankmar Adler.

37. The Tall Office Building Artistically Considered.

38. Waingwright Building; Guaranty Building.

39. Frank Lloyd Wright.

40. Prairie House.

41. Fredrick Robie House.

42. Larkin Building.

43. Chrysler Building by William van Alen; Empire State Building by Shreve, Lamb & Harmon.

44. Art Deco.

45. Mill Run, Pennsylvania. Kaufmann House or Fallingwater.

46. Seagram Building.

كان جونسون قد عاد إلى الجامعة ليدرس العمارة في هارفارد مع غروبيوس وهو في الثلاثينات من عمره.

47.Oscar Niemeyer.

48. Broadacre City.

49. Lake Shore Drive Apartments.

50. Solomon R. Guggenheim Museum.
51. Cambridge, Massachusetts, Baker House at the Massachusetts Institute of Technology.
52. Unité d'Habitation.
53. Ronchamp, Notre Dame-Du-Haut.
54. Luis Barragan.
55. Edward Durrell Stone and Minoru Yamasaki.
56. Eero Saarinen.
57. Warren, Michigan, General Motors Technical Center. designed with Eliel Saarinen.
58. TWA Terminal Building at John F. Kennedy Airport.
59. Postmodernism.
60. Louis Kahn.
61. Paul Cret.
62. Pennsylvania Savings Fund Society Building (PSFS) by George Howe and William Lescaze.
63. Yale University.
64. Alfred Newton Richards Medical Research Building.
65. Robert Venturi.
66. Complexity and Contradiction in Architecture.
67. Vincent Scully.
68. Robert Venturi, Denise Scott Brown, & Steven Izenour, Learning From Las Vegas.
69. John Rauch.
70. Guild House.
71. New Brunswick, New Jersey, Football Hall of Fame project.
72. The "Inclusivists" or "Grays" vs. the "Exclusivists" or "Whites"
73. Charles Moore and Robert A.M. Stern.
74. New Orleans, Piazza d'Italia.
75. Michael Graves.
76. Allan Greenberg and Quinlan Terry.
77. Paolo Portoghesi, Hans Hollein, James Stirling, Rob(ert) Krier, and Ricardo Bofill.

78. AT&T Building.

79. Late Modernism; Deconstruction or Deconstructivism.

80. Richard Meier, Peter Eisenman, Charles Gwathmey, and John Hejduk.

81. Fumihiko Maki and Mario Botta.

82. High-Tech Architecture

83. Norman Foster, Richard Rogers, and Renzo Piano.

84. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

85. Space frames and tensile cables.

86. Constructivism.

87. Michel Foucault and Jacqes Derrida.

88. Frank Gehry and Bernard Tschumi.

89. Guggenheim Museum Bilbao.

90. Toyo Ito.

91. Auguste Perret.

92. Kenzo Tange.

93. Skidmore, Owings & Merrill.

94. The Architectural Association.

95. Hotel Tassel.

96. Woodrow Wilson School of Public and International Affairs.

97. Darien, Connecticut, Smith House.

التطور التكنولوجي لفن السينما عبر مائة عام

د. يحيى عزمي



التطور التكنولوجي لفن السينما عبر مائة عام

د. يحيى عزمي

لا يمكن دراسة القرن بمعزل عن آدابه وعلومه وفنونه

إننا ونحن في العام الأول من القرن الحادي والعشرين والألفية الثالثة وبالنظر إلى الحصاد العالمي للمائة عام الأخيرة سوف نكتشف أنها قد حفلت بأحداث هائلة وتطورات غير مسبوقة في كافة مناحي الحياة الإنسانية، سياسية، اقتصادية، واجتماعية وفي كافة مجالات المعرفة. لقد شهد القرن العشرون على حربين عالميتين بآثارهما الجسام على مسيرة الإنسان المعاصر، وعلى تطور الحركة الصهيونية، متوازية مع ظهور النظم الاشتراكية، وصعود وهبوط التيارات النازية والفاشية، إلى جانب الثورة العلمية التي أحدثت قفزة واسعة وطفرة كبيرة في حياة البشر حتى اكتشاف نظرية النسبية التي مهدت لدخول عالم الذرة بنتائجها المروعة التي ارتبطت بأول تفجير نووي هز البشرية عندما سقطت قنبلتان ذريتان فوق مدينتين يابانيتين في أغسطس ١٩٤٥، هذا دونما إقلال من قيمة استخدام الذرة للأغراض السلمية. كذلك شهد القرن العشرون ذلك السباق المحموم نحو استكشاف عالم الفضاء

وهبوط الإنسان على سطح القمر في مظاهرة إنسانية ضخمة وحماس بشري رائع .

ولقد عرف القرن العشرون أسماء كبرى لعب أصحابها أدواراً مؤثرة في مجالات السياسة والحكم من أمثال ودرو ويلز ولينين، وأتاتورك، وهتلر، وغاندي، وجورباتشوف، وبابا الفاتيكان يوحنا بولس الثاني وغيرهم، بغض النظر عن التقويم النهائي لأدوارها. وبالرغم من أن السياسة هي الغطاء الفوقي الذي يعكس كل ما ينطوي تحته من عوامل اقتصادية وثقافية واجتماعية إلا أن تاريخ الإنسان ـ على حد قول د. مصطفى الفقي ـ [1] فوق كوكب الأرض ليس هو فقط تاريخ السياسة والحكام وحدهم، فتلك رموز لسلطة إدارة الحياة في الكيانات القومية المتعددة، ولكن التاريخ الحقيقي يتجاوز ذلك إلى حركة الأدب والفن وتفاعلهما مع التطور العلمي في منظومة تصنع في النهاية إيقاع العصر بكامله، فشارلي شابلن لا يقل دوره في تاريخ القرن عن ونستون تشرشل إن لم يكن يتجاوزه، ولا يمكن دراسة القرن بمعزل عن آدابه وعلومه وفنونه فهي المتغير المستقل الذي تتبعه تطورات أخرى في نواحي الحياة المختلفة. ومن هنا ضرورة هذا البحث.

السينما أكثر الفنون تمثيلاً لروح القرن العشرين وشخصيته

إذا أردنا أن نحدد أكثر الفنون تمثيلاً لروح القرن العشرين وشخصيته فسيكون هو فن السينما بلا منازع. فهو الأكثر تعبيراً عن قيمه والأقوى تأثيراً في وعي معاصريه. فهو من بين سائر الفنون الابن الشرعي له، الشاهد على تاريخه وأكثر الحافظين الأساسيين لذاكرته، فهو الذي ولد ونما وبلغ الرشد وازدهر خلال المائة عام المنصرمة والذي يبشر البعض الآن، ونحن في باكورة القرن الحادي والعشرين، باضمحلاله وموته كنتيجة متوقعة لغزو التكنولوجيا الحديثة المتمثلة في التكنولوجيا الرقمية لكافة مناحي حياتنا بما في ذلك كافة أشكال صناعة الترفيه وفنونه وعلى رأسها السينما. وهو ما سوف نتعرض له لاحقاً بشيء من التفصيل.

لقد حقق اختراع السينما حلماً طالما حلم به الإنسان وهو إيجاد وسيلة للإمساك

بالزمن وحفظه. فلأول مرة في تاريخ الثقافة الإنسانية استطاع الإنسان أن يمسك بالزمن ويحفظه في علب معدنية باختراعه للسينماتوغراف في نهاية القرن التاسع عشر (١٩٨٥) لتصبح السينما بحق هي الفن المعبر عن روح القرن العشرين شكلاً ومضموناً، وليصبح الواقع صورة ولتصبح الصورة واقعاً في العصر المابعد حداثي حيث وصلت ثقافة الصورة إلى ذرى وآفاق بعيدة ونحن في بداية القرن الحادي والعشرين الذي تدخل فيه الثقافة الإنسانية إلى عصر جديد يطلق عليه الآن عصر العولمة، وتصبح مصطلحات مثل (العولمة الثقافية) و (الثقافة الكونية) و(العبر ثقافية) من المصطلحات التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً (بثقافة الصورة) وعصر المعلومات من خلال الكمبيوتر والإنترنت والأقمار الصناعية (التلفزة الفضائية) وغيرها.. من وسائل الاتصال الحديثة.

فمنذ اختراع السينما والصورة تفرض سطوتها وتثير الرهبة والخوف والدهشة على حد قول أموس فوجل المنظّر السينمائي البارز[٢]، فحين وصل قطار لوميير إلى تلك المحطة عام ١٨٩٥ (في فيلم وصول القطار للوميير ١٨٩٥)، متجهاً مباشرة نحو الكاميرا، صرخ المتفرجون وقفزوا من أماكنهم خشية أن يدهسهم القطار!! الشيء ذاته حدث مرة أخرى عندما شطر بونويل عين امرأة نصفين بموسى الحلاقة (في فيلم كلب أندلسي (١٩٢٩) وعندما جعل كلوزو الموتى يعدون بشكل واقعي تماماً (في فيلم الشياطين عام ١٩٥٥) وعندما ارتكب هيشكوك جريمة فجائية في الحمام تحت (الدش) (في فيلم «سايكو» عام ١٩٦٠) وعندما ذبح فرانجو الحيوانات في المسلخ (دم الحيوانات) (المسلخ لفرانجو عام ١٩٤٧). لقد أصيب الجمهور بالدوار والإغماء أثناء مشاهدته تصوير العمليات الجراحية، وتقيأ أثناء مشاهدته عملية الولادة، ونهض ثائراً في حماسة وعفوية لدى رؤيته أفلاماً دعائية، وذرف الدموع على البطلة المصابة باللوكيميا (سرطان الدم) والتي تحتضر في مشهد مطول وممطوط، وكذلك فعل في فيلم (تيتانيك) لجيمس كاميرون (١٩٩٧) حزناً على فراق العاشقين في مشهد الفراق المؤثر ما قبل النهاية، كما شعر بنوع من القلق إزاء وباء الكوليرا المعروض على الشاشة نتيجة إحساسه الداخلي بأنه مكشوف ومعرض للعدوى.

في ضوء هذه الاستجابات الظاهرة يتساءل فوجل: لماذا نعتقد بأن التخيلات التي يتم ابتكارها في صمت وسرية في سينمات العالم التي تتعلق بالرغبة الجنسية، والعنف والطموح، والانحراف، والإجرام، والحب الرومانسي هي أقل شأناً وفعالية؟ ويجيب مستشهداً بأندريه بريتون الذي قال «في السينما يتم الاحتفاء بالطقوس السرية العصرية» وهو بذلك يعبر بشكل جيد عن التقاء النقيضين التكنولوجيا والميتافيزيقا في مكان واحد يسمى السينما. والاتصال بين العقلاني واللاعقلاني يتجسد من خلال التحام المتفرج بالشاشة وذلك في موقع مغلق ومنعزل أي يرتبط بشكل مباشر بالجوهر الحقيقي لعملية مشاهدة الفيلم.

وإدراكاً لما للسينما من أهمية بالغة في ثقافة القرن العشرين نجد مؤرخ الفن الشهير أرنولد هاوزر[٣] يطلق على التاريخ الاجتماعي للفن في القرن العشرين «عصر الفيلم». ذلك لأن السينما بما لها من تأثير بالغ على الجماهير تتجاوز كونها مجرد وسيلة للتسلية لشغل أوقات الفراغ وهذا ما جعل شخصية مثل لينين يصرح «بأن السينما هي أهم الفنون بالنسبة لنا» وبيل كلينتون يبوح في كلمة حفاوة بمناسبة تكريم شين كونري (ممثل شخصية جيمس بوند الشهيرة في السينما) قائلاً «لولاك لما كسبنا الحرب الباردة» وإنما هي أحد أهم منجزات الثقافة الإنسانية في العصر الحديث، وأحد أهم وسائل «دمقرطة (democratization) الفن والثقافة، شأنها في ذلك شأن «الطباعة» التي تم اختراعها في القرن الخامس عشر على يد جوتنبرج. إلا أن السينما ربما تكون أكثر تأثيراً في العصر الحديث لما للصورة من قوة تأثير هائلة في وعي الجماهير. فالصورة تسبق زمنياً اللغة والفكر، وبالتالي تملك القدرة على الوصول إلى أعمق وأقدم طبقات النفس، أكثر من الكلمة أو الفكرة. لقد كانت الصورة ـ على حد قول فوجل ـ مقدسة في العصور البدائية مثلما هي اليوم، وبالنتيجة كانت مقبولة ومسلماً بها كما لو كانت هي الحياة والواقع والحقيقة. وهذا القبول لم يتم بواسطة العقل بل على المستوى الشعوري. إن الإنسان يبدأ بما يراه أمامه ثم ينطلق كخطوة تالية ليمثل الواقع والصورة، إنه يريد أن يحتوي كل ما يجري أمامه ضمن نطاق بصره، أن يتمثله بصرياً، ومن هنا كان الفن ضرورة والسينما بالذات في العصر الحديث. حيث

يعتبر الفيلم من ناحية الأسلوب هو النموذج في الفن المعاصر.

والسؤال هنا هل سيظل الفيلم كما عرفناه هو النموذج في القرن الحادي والعشرين الذي هو بداية لألفية ثالثة؟ الجواب هنا منطقياً سيكون قطعاً بالنفي. فلقد ذكرنا فيما تقدم أن هناك من يبشر بموت الفيلم واضمحلال السينما كنتيجة لغزو التكنولوجيا الرقمية لكافة مجالات الحياة والتي أفرزتها الثورة العلمية التكنولوجية الهائلة التي بدأت في النصف الثاني من القرن المنصرم (العشرين) والتي عرفت بثورة المعلومات وازدهرت ازدهاراً في نهايته لترسم آفاق المستقبل وتحدد ملامحه في كافة مناحي حياة إنسان القرن الجديد، ففي مقالته الشهيرة بعنوان «موت الفيلم/ اضمحلال السينما / The Death of Film/ The "Decay of Cinema" في عام ١٩٩٩، والتي كانت وما زالت محل جدل واسع في الأوساط السينمائية النقدية والفنية، يذكر «جودفري تشسشاير» (Godfrey Cheshire) (٤) الآتي: أظن أنه بعد خمسين عاماً من الآن سينظر الناس إلى السينما على أنها ظاهرة تنتمي إلى الماضي. وفي الحقيقة أن هذا الرأي قد يحتاج عشر سنوات فقط لكي يكون محل إجماع، ولكنه في كل الأحوال سوف يعكس اتفاقاً على ملاحظة حاسمة: بأن السينما والفيلم كانا ـ ولا يزالان ـ مرتبطين مبدئياً ببعضهما البعض. فإذا استبعدت الفيلم فإن ما يتبقى ربما يبدو لك هو الشيء نفسه لفترة وجيزة ولكن سرعان ما تدرك أنه لا يؤدي نفس الوظيفة..

هي «السينما» التي سوف تصاحب الفيلم إلى المتاحف، ذلك لفن التكنولوجيا الفريد في نوعه لقص القصص الذي ساد على نطاق واسع ومجيد على مدى القرن العشرين».

وهنا يجب التنويه أن تشسشاير يستخدم في مقاله الآنف الذكر كلاً من مصطلح «الفيلم» و «شرائط الصور المتحركة» و «السينما» على النحو التالي حسب تعريفه:

١ ـ الفيلم The Film: يقصد به التكنولوجيا التقليدية للصور المتحركة الممثلة في آلات التصوير "Cameras" وآلات العرض "Projectors" وشريط السيلولويد "Celluloid" ومعدات الإضاءة، وكل معدة أخرى كانت مسئولة عن صنع أي شريط

صور متحركة "Movie"شاهدته في دار عرض سينمائي على الإطلاق.

٢ ـ شرائط الصور المتحركة Movies : يقصد بها الصور المتحركة كوسيلة ترفيه (Entertainment).

٣ ـ السينما The Cinema : يقصد بها الصور المتحركة التي تدرك (وتمارس) باعتبارها فناً.

وفي ذات المقالة ينبئنا تشسشاير بثلاث نبوءات حول «الفيلم» و «الصور المتحركة» و«السينما» فيما يلي :

أولاً : الفيلم "The Film" موت مفاجئ : ففي خلال وقت قصير جداً، سوف يختفي الفيلم من دور العرض. وستحل محله نظم رقمية digital systems وقريباً جداً، ستستبدل به أعمال سينمائية لا تستخدم شريط السليولويد حتى في مرحلة التصوير. وهذا التحول يعني بشكل فعال أن الوسيط الذي كان كلي الوجود في القرن العشرين سوف يندثر بعد السنوات القليلة الأولى من القرن الحادي والعشرين.

ثانياً : شرائط الصور المتحركة The Movies : ستخضع لتحول قسرى لشيء واحد، هو لأنها لن تكون هي الوسيلة السائدة لعروض الفرجة في دور العرض. فهي ستلاقي العديد من المنافسين الصاخبين. فسوف تتأثر أيضاً تأثراً بالغاً بالتكنولوجيات اللاحقة للفيلم، التلفزيون والحواسب تحديداً، فعروض الصور المتحركة، جوهرياً ربما تكون للأبد، ولكنها بعد القرن العشرين لن يكون لها لا التفرد الجمالي ولا المركزية الثقافية التي تتمتع بها في الوقت الراهن.

ثالثاً : السينما "The Cinema" : إن زبدة التاريخ التعبيري للوسيط السينمائي تساوي إبداعات شخصيات متفردة في إبداعها من تشابلن وكيتون إلى فاسيبندر وكيروساورا. وإن السينما بهذا الفهم مآلها إلى الاضمحلال السريع، فالسينما وصلت إلى نقطة حدها الأكمل منذ عقدين مضيا. ومنذ ذلك الحين ظلت تتبدد ببطء كقوة ثقافية. إن نهاية الفيلم سوف تساعد على الإسراع بدفع السينما نحو الوضع المتحفي للزمن الماضي ـ حيث سوف تزدهر كازدهار رسوم عصر النهضة التي نشاهدها الآن في المتاحف.

وهذا طرح من وجهة نظرنا لم يحسم بعد.

- إن كل فن يتشكل ليس فقط بواسطة العوامل السياسية، والفلسفية، والاقتصادية ولكن أيضاً بواسطة التكنولوجيا الخاصة به.

إن ابتكار التكنولوجيا الرقمية في مجال صناعة السينما سوف، يؤثر لا شك تأثيراً جذرياً في مستقبل هذه الصناعة شكلاً ومضموناً. فالعلاقة بين كل فن والتكنولوجيا المنتجة له لا شك علاقة متبادلة ومؤثرة. فكما يذكر جيمس موناكو. المنظر السينمائي المعروف: «فإن كل فن يتشكل أيضاً بواسطة التكنولوجيا الخاصة به»(٥) وهذه العلاقة لا تكون دائماً واضحة، أحياناً يقود التطور التكنولوجي إلى تغيير في النسق الجمالي للفن؛ وكثيراً ما يكون التطور التكنولوجي نتيجة لتأثير متبادل بين عوامل أيديولوجية واقتصادية. ولكن حتى يتم التعبير عن البواعث الفنية من خلال التكنولوجيا، يكون هناك نتاج فنّي من صنع الإنسان.

ويمضي جيمس موناكو شارحاً لوجهة نظره هذه عن علاقة الفن بالتكنولوجيا مشيراً إلى أن العلاقة في هذا المجال عادة ما تكون صريحة، فالرواية مثلاً لم تكن لتوجد لولا ابتكار طباعة النشر، ولكن التطور الأخير والسريع والمتزايد في تكنولوجيا الطباعة كان له أثر ضئيل يكاد لا يكون ملحوظاً على جماليات الرواية. ولكن التغيرات التي حدثت عبر ثلاثمائة عام من تاريخ الراوية ترجع أسبابها الجذرية إلى عوامل تاريخية أخرى، والشكل رئيسي في الاستخدامات الاجتماعية للفن. والدراما المسرحية قد تغيرت تغيراً جذرياً عندما استحدثت تقنيات جديدة في الإضاءة سمحت بأن تجري أحداث الدراما المعروضة داخل الجدران خلف قوس مقدمة خشبة المسرح. ولكن الارتداد المعاصر إلى thrust stage يرجع بشكل رئيسي ليس لتطورات في التكنولوجيا وإنما لعوامل أيديولوجية. وفي الموسيقى نجد أن عزف باخ في الماضي على «آلة البيان» (Harpsichord) لزمنه يبدو مختلفاً تماماً عن باخ الذي يعزف على لوحة مفاتيح «البيان» المعالجة جيداً (well-tempered clavier) الحديثة. ولكن باخ يظل هو باخ. واختراع الألوان الزيتية في فن الرسم منح الرسامين وسيطاً رائع التنويع، ولكن لو لم تخترع الألوان الزيتية فمن المرجح أنه كانت ستوجد تقنيات أخرى كانت ستسمح

للتطور التاريخي لفن الرسم بأن يتقدم عبر مسارات تشبه إلى حد كبير تلك التي سار فيها. وباختصار، بالرغم من أن هناك علاقة حميمة بين الفن والتكنولوجيا، والتي تتألف من أكثر من وجود عبقرية عرضية لا تتكرر كثيراً مثل عقلية ليوناردو دافينشي الذي جمع بين الحقلين (التكنولوجيا والفن). بمهارة، علاقة تعارض المفهوم الحديث للحقلين باعتبارهما متضادين على نحو متبادل، ومع ذلك فإنه من الممكن دراسة تاريخ فنّ الرسم دون اكتساب أي معرفة كيف أن الزيوت اللونية تختلف عن خامة الاكريليك، ودارسو الأدب يمكن لهم أن يتضلعوا من التاريخ الأساسي للأدب من غير أن يدرسوا عمليات الطباعة اللينوتيب Linotype والأوفسيت Offset.

ولكن ليس هذه هي الحال بالنسبة للسينما، إن الإسهام الفني العظيم الوحيد للعصر الصناعي يتجلى في فنون التسجيل Recording arts الفيلم، التسجيل الصوتي، والتصوير الفوتوغرافي ـ التي تعتمد في صلبها على تكنولوجيا مركبة، بارعة، ودائماً متطورة. وإن أحداً لا يستطيع أبداً أن يأمل في أن يفهم بالكامل الطريقة التي تتم بها إنجازات هذه الفنون بدون فهم ابتدائي للإجراءات العلمية والمنظومة التي تجعلها ممكنة. وهو الأمر الذي سنحاول أن نتتبع مساره ونستبينه فيما يتقدم.

«صورة داجير الفوتوغرافية علامة نهاية مسار من التطور التكنولوجي وليس بداية»

إن اختراع الفوتوغرافيا في بدايات القرن التاسع عشر يرسم خطاً هاماً فاصلاً بين عصر ما قبل التكنولوجيا في الفنون والحاضر. إن البواعث الفنية الأساسية التي تدفعنا لمحاكاة الطبيعية، كانت في الجوهر، واحدة، قبل وبعد ذلك الحين، ولكن القدرة التقنية المتزايدة لتسجيل، وإعادة إنتاج الأصوات والصور في القرن العشرين تقدم لنا مجموعة جديدة من الخيارات المثيرة. من قبل كنا محدودين بقدراتنا البدنية، فعازف الموسيقى كان يخلق الأصوات بواسطة النفخ أو مداعبة الأوتار، أو الغناء، والرسام كان يرسم الصور الحقيقية معتمداً تماماً على عينة في إدراكها؛ وكان الروائي أو الشاعر

اللذان لا يشتغلان بالفنون الفيزيقية (Physical arts) كانا مع ذلك يعتمدان في تصويرهما للأحداث أو الشخصيات على قدراتهما الخاصة على الملاحظة. ولكن تكنولوجيا الصوت والصورة الآن تمنحنا فرصة تسجيل الأصوات والصور والأحداث، ونقلها مباشرة للمشاهد دون وساطة شخصية الفنان وقدراته أو مواهبه الخاصة. إن قناة جديدة للاتصال قد استحدثت تضاهي في أهميتها اللغة المكتوبة.

وبالرغم من أن آلة التصوير الفوتوغرافي (الكاميرا الفوتوغرافية) لم تدخل مجال الاستعمال العملي إلا في بداية القرن التاسع عشر، إلا أن الجهود لابتداع آلة سحرية كهذه، تقوم بتسجيل الواقع مباشرة، يرجع تاريخها إلى ما قبل ذلك بكثير. فالحجرة المظلمة (Camera obscura)، التي هي بمثابة سلف آلة التصوير الفوتوغرافي يرجع تاريخها إلى عصر النهضة. فلقد وضع ليوناردو دافينشي (Leonardo Da Vinci) المبدأ وقام جيوفاني باتيستاديللا بورتا (Giovanni Battista Della Porta) بإصدار أول وصف منشور عن فائدة هذا الآختراع في عام ١٥٥٨م في كتابة المعنون (سحر طبيعي)، "Natural Magic" بل توجد مراجع يرجع تاريخها إلى القرن العاشر الميلادي منسوبة إلى العالم الفلكي العربي «الخازن». في واقع الأمر أن «الحجرة المظلمة» (Camera obscura) تقوم على مبدأ بصري بسيط (إذا مرت أشعة ضوئية منعكسة من جسم ما عبر فتحة ضيقة إلى داخل حيز مظلم كحجرة أو صندوق مكونة حزمة ضوئية لتسقط على سطح صورة المقابل لهذا الجسم ستتكون صورة مقلوبة له على هذا السطح) ولكنها تتضمن كل عناصر آلة التصوير الفوتوغرافي المعاصرة الأساسية عدا واحداً: «الفيلم»، وهو الوسيط الذي تسجل عليه الصورة المسقطة.

من الشائع أن لويس داجير (Louis Daguerre) هو صاحب الفضل الأول في التطوير العملي للفيلم الفوتوغرافي الحساس، ولكن زميله جوزيف نيبس قد قام بعمل ذي قيمة كبيرة في هذا المضمار قبل وفاته في عام ١٨٨٣، ويمكن أن تعزى له بحق أول تجربة ناجحة لتثبيت صورة للطبيعة في عام ١٨٢٧.

وكان ويليم هنري فوكس تالبوت (William Henry Fox Talbot) يعمل في نفس الوقت في اتجاهات مشابهة. ففي واقع الأمر أن التصوير الفوتوغرافي الحديث قد تطور

انطلاقاً من ابتكاره لنظام تسجيل صورة سالبة واستنساخ صورة موجبة منها، فالشريحة الفوتوغرافية الحساسة للضوء كانت موجبة وبالتالي غير قابلة للاستنساخ، وهذا ما جعل داجير يصل بابتكاره هذا لنقطة النهاية، فصورة داجير الفوتوغرافية علّمت نهاية مسار من التطور التكنولوجي، وليس بداية. ولكن ابتكار فوكس تالبوت للصورة السالبة سمح باستنساخ عدد لا نهائي من الصور الموجبة. وسرعان ما استبدل بالورق الحساس السالب شريط الكولوديون Colod السالب المرن الذي لم يكن فقط علامة مميزة فارقة في تحسين نوعية الصورة الفوتوغرافية ولكنه اقترح طريقة عملية لتطوير تسجيل الصورة المتحركة.

ابتكار السينماتوجراف لم يكن إنجازاً فردياً مباغتاً

لا شك أن ابتكار آلتي التصوير والعرض السينمائي في نهاية القرن التاسع عشر اللتين سمّيتا بالسينماتوجراف لم يكن إنجازاً فردياً مباغتاً، ولكنه كان ثمرة لتراكم مجهودات وخبرات جماعية سابقة، فمحاولات تسجيل الصور المتحركة وعرضها مرت بمراحل عديدة في مجالات عدة حتى توصل المخترعون إلى وسيلة للجمع ما بين الفوتوغرافيا والألعاب والعروض البصرية القديمة التي انتشرت في القرون السابقة والتي تبلورت في السينماتوجراف في عام ١٨٨٥ في كل من فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية، ومكنتنا من تصوير ظواهر الواقع الحي بطريقة مباشرة وعرضها مرة أخرى. وهو المبدأ الجوهري الذي قامت عليه السينما طوال القرن الماضي ولم يبدأ في التخلخل إلا في السنوات القليلة الماضية مع استحداث التكنولوجيا الرقمية وإدخالها مجال صناعة الترفيه التي تشمل وسائل التسلية البصرية بما فيها السينما.

لقد ازدهرت وسائل التسلية البصرية التي كانت تزداد اتقاناً يوماً بعد يوم، ازدهاراً واضحاً خلال القرن السابق على ظهور الصورة المتحركة. خيال الظل الذي كان قد غزا الغرب قادماً من الشرق مرات عديدة مجهضة أو منقوصة فيما مضى صار موضة سبعينيات القرن الثامن عشر، وأصبح عارضو خيال الظل الجائلون يجوبون معظم

أرجاء أوروبا بمسرحياتهم الصغيرة.

أنتج المزاج العقلاني للربع الأخير من القرن الثامن عشر ـ على حد قول ديفيد روبنسون المؤرخ السينمائي المعروف ـ ولعاً بالعروض المرئية، بكافة أنواعها، والتي شاع منها جماهيرياً على نحو غير عادي الصور الزيتية ذات المحتوى الدرامي. وشهدت ثمانينيات القرن الثامن محاولتين هامتين لإضافة ملامح من الفرجة إلى الطبيعة الساكنة ثنائية الأبعاد للتصوير الزيتي: الأولى عن طريق الأيدوفيوزيكون Eidophusikon وهو وسيلة تسلية بصرية يتم فيها تكوين صورة زيتية، على غرار المناظر المسرحية من عناصر ذات ثلاثة أبعاد، تعززها مؤثرات ضوئية رومانسية، قدمها المصور ومصمم المناظر الألزاس فيليب دي ولثر بورج سنة ١٧٨١ في لندن. والثانية عن طريق «البانوراما» التي ابتكرها مصور البورتيريه روبرت باركر في أدنبره في ١٧٨٧، والتي قامت فكرتها على إحاطة المتفرج بصورة زيتية أسطوانية عملاقة وإسقاط ضوء عليها لتعزيز الإيهام بالواقع الحقيقي.

في عام ١٨٢٢ قام جاك ماندي داجير (١٧٨٩ـ ١٨٥١) مع كلود ماري باوتون بافتتاح أول ديوراما Diorama له في شهر يوليو في باريس والثانية في ريجانس بارك بلندن في سبتمبر ١٨٢٣، وكانت الديوراما تقوم على إضاءة صورة بها أجزاء شبه شفافة من الأمام ومن الخلف بطريقة شديدة التعقيد بمجموعة من المصابيح والغوالق لإحداث تأثير بتغير الإضاءة وتبدل المشاهد، فيما يعد تطويراً لأفكار لوثر بورج.

ويعد جهاز صندوق الفرجة Peep Show بكافة أنواعه، الذي انتشر في القرن التاسع عشر والذي عرضت أولى أفلام الصور المتحركة من خلاله كما سنرى، امتداداً للديوراما.

ومن بين جميع وسائل التسلية البصرية كان الفانوس السحري (Magic Lantern) هو الأكثر شعبية. والحق ـ كما يؤكد ديفيد روبنسون، وجيمس موناكو، وغيرهما ـ أنه من الفانوس السحري تبدأ تقنية السينما بالمعنى الضيق للكلمة. لقد عرف الفانوس السحري منذ القرن السابع عشر على أقل تقدير، وكان العارضون الجائلون يطوفون به عبر أوروبا من قرية إلى قرية. تقوم نظرية الفانوس السحري على مبدأ أن الجسم المضاء

إضاءة قوية وهو موضوع أمام عدسة شيئية أو مكبرة تنعكس صورته على شاشة في حجرة مظلمة. وتكون هذه الصورة مكبرة وفقاً للمسافتين النسبيتين بين الجسم والعدسة، ولا يزال هذا المبدأ معمولاً به في آلة العرض السينمائي. فأفضل أجهزة العرض لا يزال، من حيث المبدأ، فانوساً سحرياً، بينما شريط الفيلم وآليات تحريكه بديل أكثر تعقيداً من شريحة الفانوس القديمة البسيطة.

غير أن عارضي الفانوس السحري، ومنذ البداية لم يكونوا قانعين بالصورة الثابتة، وكانت هناك طيلة الوقت محاولة مستمرة لتحريك هذه الخيالات على الشاشة.

ومع تقدم القرن، كان هناك قدر كبير من الإبداع للحصول على إحساس بالحركة عن طريق استخدام شرائح فوانيس ميكانيكية، كان بمقدورها، من خلال أذرع تحريك وسقاطات مسننة وعدد من الشرائح الزجاجية المنزلقة أن تعطي انطباعاً بالرسوم المتحركة. من ستينيات القرن التاسع عشر قام الفانسونيون بمحاولات متعددة للوصول إلى هذه التأثيرات بطريقة أكثر دقة. وكانت ظاهرة استمرارية الرؤية والتي تعد المبدأ الفيزيائي الأساسي الذي تقوم عليه السينما معروفة بالفعل منذ وقت طويل. حيث عرف أن شبكية العين تستمر في رؤية صورة الجسم الذي تراه لجزء من الثانية بعد اختفائه. وهكذا على سبيل المثال (وكما يعرف الأطفال جميعهم) فإن شعلة تحرك دائرياً بسرعة في الظلام ستبدو للرائي كما لو كانت دائرة متصلة من الضوء. وقد كانت الظاهرة موضوع أبحاث علمية للفيزيائيين البريطانيين بيتر مارك روجيه وفاراداي والبلجيكي جوزيف بلاتو والنمساوي سايمون ستامفر[٦].

كما تم اختراع العديد من لعب الأطفال التي توضح هذا المبدأ العلمي، بل إن بلاتو وستامفر ابتكر كل منهما قرصاً ترسم على حافته سلسلة رسومات تمثل المراحل المتعاقبة لفعل واحد محدد متكرر ـ بما يشبه الرسوم المتحركة ـ بحيث يدور القرص على محور وتتم مشاهدة الصور في مرآة عبر فتحات على محيط القرص تسمح برؤية لحظية وساكنة للصور المنفصلة. وكان التأثير الذي يحدثه دمج الصور المنفصلة بتحريك القرص انطباعاً بحركة متصلة.

ولقد تم تطوير أشكال متعددة أكثر ملاءمة لهذا الجهاز البسيط على نفس الفكرة الأساسية فيه. ومنها الزويتروب Zoetrope (ابتكره هورنر في ١٨٣٤)، والبركسينو سكوب Praxinoscope (ابتكره أميل راينود في عام ١٨٧٦). وكان هذا الجهاز هو بمثابة أول وسيلة عملية لعرض صور متتالية على شاشة. فالصورة هنا شفافة، ينفذ خلالها ضوء شديد، والصورة المنعكسة من المرايا الدوارة يتم تمريرها عبر عدسات عارضة إلى الشاشة. . وفي عام ١٨٩٢ قدم راينود في باريس عرضاً متقناً أسماه إيمائيات مضيئة؛ حيث وصل عن طريق عرض شريط متواصل من الصور إلى مرحلة أقرب إلى السينما. فقد انعكست على الشاشة اسكتشات صغيرة تمثل أشخاصاً متحركين بطريقة لم تعد مقيدة بفواصل تقسيم الفعل الواحد إلى مراحل. مع «الايمائيات المضيئة» كانت السينما قد أزفت، [٧] فلم يعد ناقصاً سوى عنصر واحد فحسب، فراينود، شأنه شأن صانع أفلام الرسوم المتحركة الحديث، كان عليه أن يرسم صورة إطاراً بإطار. والفيلم بالمعنى الضيق للكلمة لا بد له من التصوير الفوتوغرافي. وهو ما استطاع كل من إدويرد مايبريدج (١٨٣٠ـ ١٩٠٤) الإنجليزي وايتين جول ماريي الفرنسي من تحقيقه. في السبعينيات من القرن التاسع عشر، مايبرديدج الذي كان يعمل في كاليفورنيا، وماريي في فرنسا، بدءا تجاربهما في عمل تسجيلات فوتوغرافية للحركة. وفي عام ١٨٨٩، تقدم جورج ايستمان بطلب تسجيل براءة اختراع لشريط الفيلم المرن الذي اخترعه للكاميرا اللفافة، ودفعت به شركة ايستمان كوداك للأسواق آنذاك مما يسر لماريي أن يبتكر الكرونو فوتوجراف، وهو كاميرا بمقدورها التقاط سلسلة طويلة من الصور المتعاقبة على شريط فيلم متصل. وفي عام ١٨٩٣ اخترع ماريي جهاز عرض لإعادة تخليق الحركات التي حللها بالطريقة السابقة.

في عام ١٨٨٨ التقى توماس ألفا أديسون (١٨٤٧ ـ ١٩٣١) بمايبريدج الذي أوحى جهازه الزوأوبرا كسيكوب لأديسون بفكرة ماكينة لتسجيل وإعادة إنتاج الصور كما يفعل جهازه المعروف بالفوتوغراف مع الصوت. وعلى الفور كلف أديسون رئيس معمله الإنجليزي المولد ديكنسون بمهمة تطوير هذه الفكرة، وأصدر التحذير الرسمي الأول، ضمن سلسلة طويلة من التحذيرات، بهدف حماية الأبحاث التجريبية

الجارية، في ويست أورانج ـ نيوجيرسي.

وأثناء معرض باريس الدولي في عام ١٨٨٩ التقى أديسون بماريه (Marey)، ويبدو أنه استمد منه فكرة استخدام الفيلم الشريط. وفي تحذيره الرسمي الرابع في نوفمبر ١٨٨٩ ظهرت لأول مرة فكرة تخريم الفيلم لضمان دقة تسجيل الصور إطاراً عقب الآخر (وكانت هذه المشكلة طالما أعاقت ماريه وديميني).

وقبيل خريف ١٨٩٠ نجح ديكنسون في التقاط سلسلة من الصور السريعة التعاقب (بلغت ٤٠ صورة في الثانية) باستخدام جهاز الكاينتوجراف Kinetograph الذي سجل أديسون براءة اختراعه في يوليو ١٨٩١، وهو عبارة عن جهاز صندوق فرجة لمشاهدة صور الكاينتوسكوب المتحركة.

إذن قام ديكسون «باختراع أول كاميرا سينمائية بعملية مزج ذكي لقواعد وتقنيات موجودة سلفاً، والتي تعلمها من دراسته لانجازات مايبريدج وماريه وآخرين. وبعد عدة محاولات منه لم تكلل بالنجاح لتسجيل صور فوتوجرافية ميكروسكوبية على أسطوانات تشبه الفوتوغراف، بدأ ديكنسون في تجريب استخدام شرائط السليلويد في كاميرا تعمل شبيهة ببندقية ماريه، وتوصل أخيراً لاختراع الكينوجراف في أواخر عام ١٨٩١. وكانت هذه الكاميرا تحتوي على جزئين، أصبحا فيما بعد الأساس الهندسي لصناعة الكاميرات وآلات العرض السينمائية: الجزء الأول هو أداة تقوم بوقف الحركة ثم إعادتها بطريقة تضمن الحركة المنتظمة لشريط الفيلم (كانت تقوم في البداية بعرض ٤٠ صورة في الثانية ثم أصبح عددها ١٦ في السينما الصامتة و٢٤ في السينما الناطقة). أما الجزء الثاني فهو شريط الفيلم المثقوب الذي كان يحتوي على أربعة ثقوب جانبي كل صورة، وهي الثقوب التي تدخل فيها التروس ذات السنون داخل الكاميرا أو آلة العرض، وعندما تتحرك هذه التروس يتحرك الفيلم بنفس السرعة في الآلة. (كانت هذه الثقوب في البداية على جانب واحد من الفيلم ثم تطورت فيما بعد لتصبح على الجانبين).

اقتبس ديكسون فكرة الجزء الأول من صناعة الساعات لكي يتيح لشريط الفيلم الخام

الذي يتحرك داخل الكاميرا أن يتوقف لأجزاء من الثانية يمر خلالها الضوء من العدسة، لتنطبع الصورة على الفيلم الحساس. وهكذا يصبح لدينا العديد من اللقطات المتتابعة للشيء الذي يتم تصويره. وخلال عملية العرض تتوقف هذه الصورة بشكل متتابع، لكي يتم عرضها عندما يمر الضوء خلالها ويسقط على الشاشة. (لمزيد من الإتقان في عرض الأفلام، تم لاحقاً اختراع وسيلة يصبح فيها هذا الضوء متقطعاً ومطابقاً لوقوف كل صورة أمام العدسة).

وبدون هذه الأداة التي تقوم بإيقاف الحركة وإعادتها في كل من مرور الكاميرا وآلة العرض، فإن الصورة السينمائية كانت سوف تصبح مهزوزة. أما الجزء الثاني الخاص بالثقوب على شريط الفيلم، والذي استوحاه ديكتسون من الورقة المثقوبة للتليغراف الأتوماتيكي لأديسون، فإنه يحقق انتظام سرعة دوران الشريط وتطابقها في كل من الكاميرا وآلة العرض، من خلال تروس ذات سنون تدور بنفس السرعة في كل منهما.

لكن أديسون مع ذلك لم يكن مهتماً بمسألة العرض، فقد كان يعتقد على نحو خاطئ أن مستقبل الصور المتحركة يكمن في آلات العرض الفردية (حيث لا يشاهد الشريط إلا متفرج واحد من خلال فتحة خاصة في آلة العرض). لذلك، فقد تعاقد مع ديكنسون لكي يقوم بصناعة هذه الآلة، بتطوير آلة صغيرة مشابهة كان أديسون قد صممها لاستخدامه الخاص في معمله. كانت الصور المتحركة الأولى بطريقة الكينيتوجراف Kinetograph يتم عرضها إذن من خلال آلة تشبه «صندوق الدنيا» يدور داخلها شريط يتراوح طوله بين ٤٠ و ٤٥ قدماً، بحيث يبدأ عرض الشريط مرة أخرى كلما انتهى وكانت تلك الآلة هي الكينيتوسكوب Kinetoscope. والتي سجل براءة اختراعها في يوليو ١٨٩١ كما سبق أن ذكرنا.

وفي أغسطس ١٨٩٤ تأسست «شركة الكينسكوب» على يد راف وجامون لاستثمار هذه الأعجوبة الجديدة نيابة عن معامل أديسون، غير أنه قبل هذا التاريخ، وتحديداً في أبريل ١٨٩٤، كان قد تم في برودواي افتتاح أولى قاعات الكينسكوب التي توالت بكثرة فيما بعد وكان أوائل جمهور الفيلم هم رواد الملاهي وأماكن التسلية الرخيصة (ذات البنس الواحد) ـ بداية في مدن الولايات المتحدة الأمريكية ثم في

أوروبا بعد فترة وجيزة ـ حيث كان هؤلاء الزبائن يضعون العملات المعدنية الصغيرة بجهاز صندوق الفرجة ليحدقوا عبر فتحات عدساته لمشاهدة أفلام لم يكن الواحد منها يستغرق أكثر من أربعين أو خمسين ثانية .

وقبل فبراير ١٨٩٥ تمكن الأخوان لوميير في فرنسا من تسجيل براءة اختراع جهاز يقوم بتصوير الأفلام وعرضها على السواء . وفي مارس سجلا تطويراً إضافياً على الجهاز والذي توصلا فيه إلى طريقة لدمج مبدأ عمل الكاينتسكوب مع الفانوس السحري القديم . لقد قام الأخوان لوميير بدراسة مستفيضة لآلة أديسون ، ليقوما بابتكار آلة يمكن أن تقوم بعمل الكاميرا وآلة العرض وآلة طبع الأفلام في وقت واحد وقاما بتسجيلها باسم سينماتوجراف ، وهكذا ابتكرا الاسم الذي ظل فن صناعة الأفلام يحمله حتى الآن . وكانت السينماتوجراف مصممة لكي يسير شريط الفيلم بسرعة ١٦ صورة في الثانية ، وهي السرعة التي أصبحت فيما بعد بحلول الفيلم الناطق بعد النجاح في إضافة عنصر الصوت إلى شريط الفيلم ٢٤ صورة في الثانية وهي المعتمدة عالمياً كسرعة معيارية .

لقد كانت عروض أدوار مايبردج الشهيرة بآلة الروبر اكسيكوب ، في أوروبا وأمريكا خلال الثمانينيات من القرن الماضي ، سبباً في زيادة الاهتمام بإتقان آلات الصور الفوتوغرافية المتسلسلة ، وكانت الاحتياجات الهندسية لتحقيق ذلك تتلخص في عنصرين : الأول هو تكبير الصور لإتاحة عرضها على عدد كبير من الجمهور ، والثاني هو وسيلة لتحقيق حركة متقطعة منتظمة لشريط الصور من التروس والغوالق والحدافات ، إلى أن تم التوصل إلى ما نسميه اليوم نظام (الصليب المالطي) وهو نظام أتقنه المبتكر الألماني أوسكار مستر عن طريق جزئين أساسيين ، الأول هو ترس على شكل «الصليب المالطي» مثبت مباشرة على عجلات مسنّنة تجذب شريط الفيلم داخل آلة العرض ، والثاني هو أسطوانة دائرية مثبتة على موتور آلة العرض وتحمل دبوساً معدنياً على محيطها الخارجي ، وعندما تدور الأسطوانة بشكل منتظم تقوم بتعشيق الدبوس في أحد أذرع الصليب المالطي لتحركه مسافة قليلة ليتوقف بعد أن يتركه الدبوس . وهكذا فإن الأسطوانة في دورانها المستمر تقوم خلال كل دورة بتحريك

«الصليب المالطي» ربع دورة، يتوقف الصليب بعدها حتى الدورة التالية للاسطوانة)، وهكذا فإن الشريط يمكن تحريكه في آلة العرض بطريقة منتظمة، يتتابع فيها وقوف الكادر للحظة قصيرة أمام الضوء ليتحرك بعدها إلى الكادر التالي عندما يمنع الغالق مرور الضوء.

وكانت أهم هذه الآلات في هذا الاتجاه هي التي ابتكرها الأخوان لوميير- التي سبق أن أشرنا إليها ـ تحت اسم السينماتوجراف والتي أمكن أن تقوم بعمل الكاميرا وآلة العرض وآلة طبع الأفلام في وقت واحد، والتي كانت عبارة عن ماكينة دقيقة الصنع من الماهوجنى والنحاس، لا تزال إلى الآن معجزة الإتقان والجمال.

خلال بقية عام ١٨٩٥ انشغل الأخوان لوميير في تقديم عروض دعائية مدروسة بعناية لجمعيات التصوير الفوتوغرافي. كما قاما بتصوير أعضاء الجمعية الفرنسية للتصوير الفوتوغرافي أثناء اجتماعهم في شهر يونيو. وفي أكتوبر قرر الأخوان لوميير أنه قد آن الأوان لاستمرار اختراع التكنولوجيا كعرض شعبي، وأجريا مفاوضات مع متحف جريفان ومسرح الفولي برجير غير أنها لم تصل إلى شيء، كما تقدما بعرض لاستئجار غرفة فوق مسرح روبرت هاودن الذي سرعان ما سيلعب دوراً بارزاً في تطور السينما ــ ولم يتم هو الآخر. وأخيراً استقر الأخوان لوميير على قاعة الصالون الهندي في بدروم مقهى جراند كافيه في باريس، وفي ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ قدم أول عرض سينمائي رسمي في العالم (٨). ومن المؤكد أن هذا العرض السينمائي كان التجربة الأولى الناجحة في مجالها على مستوى العرض العام. قدم فيه عرض لبرنامج من حوالي ١٠ أفلام مقابل تذاكر. وكانت لها شرائط فيلمية غاية في القصر تصور ما بعد الواقع الحي للحياة اليومية. . التقطت وعرفت بواسطة جهاز السينماتوجراف الذي كان يتم تشغيله يدوياً.

هكذا كانت البداية في تاريخ السينما هي النهاية لتاريخ شيء آخر. وكان هذا الشيء هو المراحل العديدة التي تعاقبت وشهدت تطوراً تقنياً كبيراً خلال القرن التاسع عشر.

فأصبحت الأدوات البسيطة التي تعتمد على الاكتشافات العلمية في مجال العلوم

البصرية تتحول من مجرد استخدامها لأغراض التسلية، لتتطور وتصبح آلات معقدة يمكننا بواسطتها أن نعيد ـ على نحو مقنع ـ تصوير الواقع الحي، وعرض هذه الصورة لنراها وكأنها تتحرك أمامنا. ولقد كانت الألعاب البصرية البسيطة والآلات التقنية المعقدة على السواء، تعتمدان على قاعدة علمية واحدة تتعلق بالإدراك الإنساني وإمكاناته وحدوده. بحيث يرى أشياء ليست موجودة في الواقع الحي. لقد كان ذلك نوعاً من الإيهام البصري الذي يعتمد على ظاهرة «استمرار الرؤية» بالإضافة إلى ظاهرة أخرى تدعى «ظاهرة فاي» أو «الظاهرة المستحيلة». فإن الحركة المستمرة التي نراها على الشاشة ـ والتي هي جوهر السينما ـ لا وجود لها إلا في عقولنا فقط، وهو ما جعل السينما أول وسيلة اتصال تعتمد على علم النفس الإدراكي، ولقد كانت وسيلة الاتصال الثانية في هذا المجال هي التلفزيون[٩].

والجدير بالذكر أن السينماتوجراف لا يزال شيئاً بعيداً، عن السينما. فما قدمه مخترعو ١٨٩٥ و١٨٩٦ كان آلة فحسب، لا وسيطاً فنياً متكاملاً. كان التمكن من تسجيل صورة متحركة ثم عرضها على الشاشة إنجازاً تكنولوجياً ليس لاستخدامه آفاقاً واضحة ولا مبادئ جمالية بالطبع بعد. كان رجال السينما الأوائل بعيدين عن إدراك أن بين أيديهم وسيطاً جديداً للتعبير الفني لا مجرد لعبة بصرية.

بالنسبة لأصحاب العروض السينمائية الأوائل كان ما يهم بحق أن الصور تحركت أمام الجمهور، وكما تفيدنا الدراسات المعاصرة عن تلك العروض، فقد كان الجمهور مفتوناً إلى درجة عدم ملاحظة أن خلفيات المشاهد كانت هي الأخرى تتحرك. . . أوراق الشجر، الأمواج على الشواطئ. جمهور غير معني جدياً بما يرى. كان كل مشهد أو حدث مألوف في الحياة مثيراً بذاته على الشاشة (كان لوميير يسميان أفلامهما الأولى باسم «وقائع حية» باعتبارها تسجيلاً وثائقياً لوقائع من الحياة). . «عرض البحر في برايتون» «وصول قطار إلى المحطة» «خروج العمال من المصنع» «رجال يلعبون الورق» أو من باب الإثارة الكبرى «هدم حائط» كانت موضوعات العروض تستقي من شرائح الفانوس السحري والألعاب البصرية المجسمة وصور البطاقات البريدية، لا من المسرح أو الأدب أو أي وسيط تسلية أو فن سردي آخر. فلم يكن لدينا معرفة كاملة

بالطرق التي يمكن استخدامها بها لتحقيق أغراض جمالية بالرغم من فهمنا لتعقيد الآلات. وفي الحقيقة فإن طريقة أديسون ولوميير في التسجيل الوثائقي ظلت هي التيار الرئيسي في صناعة الأفلام حتى نهاية القرن التاسع عشر، لأنه لم يكن لدينا أي فكرة عن الكيفية التي يمكن بها استخدام الكاميرا لنحكي قصة. أو بكلمات أخرى لكي «نخلق» سرداً روائياً بدلاً من تسجيل حدث حقيقي أو مصطنع حيث تتخذ الكاميرا وضعاً ثابتاً، ويستمر الحدث الذي يدور أمامها من بدايته إلى نهايته دون انقطاع، وكأن توليف الواقع لم يكن يخطر على بال صناع هذه الأفلام... من الحق القول إن الأفلام خلال تلك الفترة استطاعت أن تزيد طولاً لتصل إلى ألف قدم أو ١٦ دقيقة من العرض المتواصل (لم يكن هذا ليتحقق دون «لولب لاثام»). ولكن الأفلام ظلت ساكنة في شكلها إلى أن جاء الوقت الذي تم فيه اكتشاف وتطوير إمكاناتها في السرد الروائي، وعلى كل حال فقد أصبحت السينما في أواخر التسعينيات من القرن الماضي في طريقها لكي تصبح فناً جماهيرياً. بقدرتها المذهلة على التواصل دون استخدام وسائل الاتصال التقليدية مثل الطباعة أو حتى الحديث المباشر كما يفعل خطباء السياسة وممثلو المسرح[١٠].

لم تكن الطبيعة المسرحية للوسيط الجديد واضحة في البداية، غير أن السينما سرعان ما راحت ترتبط بالمسرح ارتباطاً متزايداً يوماً بعد يوم.

لم يكن الجمهور الأول للصور المتحركة يرى الأفلام بالطريقة التي اعتدناها اليوم ـ كتعاقب للصور يصنع من خلال استمراره المعنى أو المضمون ـ ولكن بالأحرى تسلسله لصور فوتغرافية وبثّ الحياة فيها. لقد كان الجمهور معتاداً على عروض الفانوس السحري، وسلاسل القصص المصورة في المجلات، لذلك فإنه كان يرى كل مشهد على أنه وحدة مستقلة لا علاقة لها بالمشهد السابق أو التالي، ويمكن القول بأن التحول في الوعي بالسينما من كونها صوراً فوتوغرافية متحركة إلى أفلام تصنع سرداً روائياً لم يبدأ إلا عند نهاية القرن التاسع عشر.

وكان أول فنان سينمائي يكتشف إمكانات السينما في السرد الروائي هو جورج ميلييس (١٨٦١ـ ١٩٣١) الذي كان ساحراً محترفاً يملك ويدير مسرح «روبير ـ أودان»

في باريس. لقد كان ميليس يستعمل الفانوس السحري طوال سنوات عديدة سابقة في عروضه المسرحية، وعندما شاهد لأول مرة عروض السينماتوجراف في ١٨٩٥ أدرك على الفور إمكانات الإيهام البصري في «الصور الحية»، لذلك سعى إلى الحصول على السينماتوجراف لاستخدامه في مسرحه. وكان ذلك في بداية الأمر من باب إضافة شيء جديد إلى مجموعة ألعابه السحرية، إلا أنه سرعان ما أدرك إمكانات التلاعب بالزمان الحقيقي والمكان الحقيقي من خلال توليف الفيلم المعروض، وقد اكتشف أن السينما ليست مضطرة للإذعان لقوانين الواقع الحقيقي، كما كان يفترض أسلافه، وذلك لأن السينما لها واقعها الخاص وقوانينها البنائية الخاصة. وللأسف الشديد، فإن ميليس لم يستخدم اكتشافه إلا في حدود ضيقة، فعلى الرغم من أنه استمر في صنع مئات الأفلام الروائية الطريفة، إلا أن نموذجه الدائم كان خاضعاً لطريقة السرد المسرحي الذي ظل لصيقاً به، بكلمات أخرى فإنه كان يفكر في كل أفلامه من خلال قواعد «المشاهد الدرامية» وليس من خلال اللقطات السينمائية، كما أن المشهد كان يتم تصويره من خلال زاوية واحدة، لذلك فإنه يمكن القول إن التوليف عند ميليس ـ بصرف النظر عن الحيل البصرية للظهور والاختفاء والتحول ــ كان يتم (بين) المشاهد وليس (داخل) المشاهد، فقد كان المشهد نفسه مؤلفاً من لقطة واحدة يتم تصويرها بكاميرا ساكنة، وزاوية رؤية ثابتة تشبه مكان المتفرج الذي يجلس في مكان مميز من منتصف الصالة ليتمتع بأحسن زاوية للرؤية، كما كان الممثلون يتحركون داخل الكادر السينمائي من اليسار إلى اليمين، ومن اليمين إلى اليسار، كأنهم يتحركون على خشبة المسرح، لذلك فإنها كانت أشبه بتجربة مشاهدة عرض مسرحي، وقد يرى المتفرج قدراً كبيراً من ألاعيب الإيهام البصري، ولكن يبقى الزمان والمكان مرتبطين بالموقف المسرحي الساكن، ومع ذلك فقد كان ميليس هو أول فنان سينمائي يستخدم بعض الحيل السردية من خلال تطبيقه لتقنيات معينة في التصوير الفوتوغرافي والعرض المسرحي وعروض الفانوس السحري، وتطويعها لشريط السليولويد السينمائي، وقد ابتكر العديد من أدوات السرد المهمة مثل الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي والطبع المتعدد، والمزج وإيقاف الحركة.

وخلال سنوات قليلة من العرض الأول للأخوين لوميير أصبحت السينما تجارة بالغة الضخامة بالفعل. فقد تجاوزت الصور المتحركة كونها مجرد اختراع علمي وأصبحت عرضاً فنياً، وذلك بفضل استجابة جمهور المشاهدين في المقام الأول وقبل رغبة منتجي العروض السينمائية، وانتقال السينما إلى أيدي العارضين الجائلين عبر أوروبا، ثم ظهور دور العرض السينمائية الثابتة وانتشارها في دول أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ـ وكان أكثر المنتجين الأوائل في إنجلترا وفرنسا مصورين متحمسين أو أشخاصاً ممن اعتادوا التنقل من حرفة إلى أخرى أو صناع أدوات علمية. وكانوا يقومون بعمل أفلام صغيرة في أحواش بيوتهم بتكلفة هزيلة في حدود جنيه واحد للفيلم، غير أنه سرعان ما أزاحهم عن الطريق رجال آخرون استطاعوا استشعار مدى أهمية احتكار هذا الشكل الجديد من وسائل التسلية. ولعل من أبرز هؤلاء شارل باتيه (١٨٦٣ ـ ١٩٥٧) الذي أنشأ في فترة لا تزيد كثيراً على عشر سنوات إمبراطورية واسعة كفلت لفرنسا سيطرة شبه كلية على السينما العالمية في سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى، والتي استحوذت عليها الولايات المتحدة الأمريكية أبان سنوات الحرب وما بعدها، نظراً لما أصاب أوروبا من أضرار اقتصادية آنذاك. (لقد أدى اندلاع الحرب الأولى في أغسطس ١٩١٤ إلى إقصاء المنافسة الأوروبية وتأكيد السيطرة الأمريكية على السينما، وإن لم تكن الحرب هي السبب الأوحد لابتعاد الدور الأوروبي، ففرنسا، حتى ما قبل ١٩١٤، ومن خلال الاستمرار في صيغ الإنتاج التي تجاوزها الزمن، كانت قد بدأت تنزلق من قمة التفوق الصناعي التي بلغتها في سنة ١٩١٠ تقريباً. والسينما البريطانية لم تكن في حقيقة الأمر قد تجاوزت مرحلة الحرفية المحدودة إلى مرحلة الصناعة بالفعل، كما كان صانعو أفلامها قد فقدوا المكانة الريادية التي كانت لهم في ١٩٠٠، وسقطوا في عادة الإعداد الأدبي ذي الطابع المسرحي، ذلك الاتجاه الذي سيستمر لسنوات طوال لاحقة، وفي إيطاليا توقفت السينما عن نموذج «كابيريا» الذي كان طبيعياً أن يتحول رغم عظمته إلى نمط مكرور. أما أمريكا فإنها لم ترتكن إلى الأمان الاقتصادي الذي يوفره سوقها الداخلي الضخم، بل أثرت، وفي سنوات قلائل، في عملية النضج الفني للسينما.

وكما يؤكد ديفيد روبنسون ، فهذا التأثير يعد من الناحية العملية نتاج إبداع فردي لرجل واحد، هو ديفيد وارك جريفيث (١٨٨٥ ـ ١٩٤٨) الذي كتب عنه عند موته تلميذه العظيم أيريك فون ستروهايم (١٨٨٥ ـ ١٩٥٧) : «لقد وضع جريفيث الجمال والشعر في وسيلة تسلية مبهرة في متناول الجميع». إن إنجازه يصعب أن يوجد له مثيل في تاريخ الفن، فقد استطاع أن يجعل من وسيلة تسلية شعبية ميكانيكية فناً قائماً بذاته، ووضع له أشكاله وقوانينه التي ستبقى في مجملها قائمة دون حاجة لتعديل أو تبديل لخمسين عاماً تالية (١١).

وهكذا بينما كانت السينما تتلمس ملامح هيكلها التنظيمي والاقتصادي المميز، كان صانعو الأفلام يكتشفون الأدوات والمبادئ الجمالية. الوسيط الفني الجديد لم يكن أحد قد عرف طبيعته وقوانينه تعريفاً بديهياً شاملاً بعد، وكان على صناع الأفلام اكتشاف هذه القوانين بالتدريج والرجوع عامة إلى الوسائط الفنية القائمة وإلى الجذور التاريخية للسينما في مرحلة الاختراع. لم يكن يمكن استقصاء وتطوير الخصوصيات البنائية للفيلم وإمكاناته الدرامية ومجمل طبيعته الفنية إلا عبر سنوات طوال وعلى نحو تدريجي، ولكنه وقت مذهل القصر، اعتباراً من العرض الأول للوميير، كانت كافة التقنيات البصرية الممكنة قد تم استيعابها أو على الأقل الوقوف على مشارفها.

فبداية من أفلام لوميير الوثائقية وأفلام ميلييس الخيالية انبثق نوعان أساسيان من الأفلام السينمائية : الفيلم الوثائقي (التسجيلي) Documentary والفيلم الروائي Fiction كما انبثق اتجاهان جماليان أساسيان للسينما هما الواقعية والتعبيرية.

وخلال عقدين من الزمان (١٨٩٥ ـ ١٩١٥) طورت السينما أدواتها التقنية من أجل صياغة لغتها وأساليبها الجمالية والفنية (من مؤثرات بصرية وتوليف وحركة كاميرا الخ) تلك الأساليب التي وصلت إلى ذرى نضجها الفني على أيدي فنانين عظام من الرواد أمثال : د. و جريفيث، ف. بودوفكين، س. ايزنشتين، أ. دوفجنكو، د. فيرتوف، فريتز لانج، ف. و. مورناو، ج. ف. بابست، أ. ف ستروهايم، ابل جانس، و. ك دراير، وذلك خلال العقد الثالث من تاريخ السينما، مما جعل السينما، التي كان ينظر لها في بدايتها على أنها مجرد بدعة ووسيلة تسلية شعبية، تحتل مكانة

رفيعة بين الفنون الراقية، العريقة، السابقة عليها حتى أنها انتزعت عن جدارة لقب الفن السابع. . وليس غريباً أن عبقرياً مثل «ليو تولستوى» الأديب الروسي الأشهر، الذي عاصر بدايات هذا الفن يدرك آفاقه مبكراً فيصفه بـ «الصامت العظيم» (١٢). إلا أن صمت السينما لم يدم طويلا.

حلول عصر الصوت

ـ «بعد اختراع السينما ذاتها، كان أكثر الأحداث أهمية في تاريخ السينما هو إضافة الصوت إليها»

تاريخياً وتكنولوجياً تطور تسجيل الصوت أسرع من تكنولوجيا الصور المتحركة ـ كما يذكر جيمس موناكو ـ ففونوجراف أديسون الذي يؤدي بالنسبة للصوت ما يؤديه نظام الكاميرا/ آلة العرض بالنسبة للصور، يرجع تاريخه إلى عام ١٨٧٧. وهو اختراع أكثر تفرداً ـ في رأي موناكو ـ من اختراع السينماتوجراف من حيث أنه ليس له أسلاف يمكن أن نذكرهم كما في حالة السينماتوجراف.

فإن الرغبة في تسجيل واستنساخ الصور الثابتة سبقت تاريخياً تطور الصور المتحركة بسنوات كثيرة. ولكن لا يوجد شيء يمكن أن نطلق عليه «الصوت الثابت»، لذلك فإن تطوير التسجيل الصوتي، للضرورة، قد تم كله في وقت واحد وعلى نفس الدرجة من الأهمية، كالفونوجراف، بالرغم أنه لا يذكر كثيراً في تاريخ فنون التسجيل، هو تليفون بل Bell (١٨٧٦)، فهو مهد للبث المنتظم للأصوات والصور وهو التكنولوجيا التي زودتنا بالراديو والتلفزيون، والأهم أن اختراع بل Bell قد أوضح أن الإشارات الكهربائية يمكن أن تخدم أغراض عملية تسجيل الأصوات: إن فونوجراف أديسون في شكله الأصلي كان اختراعاً فيزيقياً ـ ميكانيكياً بحتاً وهو ما أعطاه ميزة البساطة، ولكنه أيضاً قد أخر بجد التقدم التكنولوجي في هذا المجال. فبمعنى ما، الفونوجراف الميكانيكي الخالص، مثله مثل التصوير الفوتوجرافي الموجب لداجير كان بمثابة طريق مسدود (١٣). فقط في العشرينيات من القرن المنصرم (الـ ٢٠) توحدت نظريات بل

Bell عن البث الكهربائي للصوت مع تكنولوجيا الفونوجراف الميكانيكي . ويكاد يكون هذا نفس الوقت بالضبط ، الذي توحدت فيه عمليتا تسجيل الصوت وتسجيل الصور لتنتج السينما التي نعرفها اليوم . وربما يكون أمراً شيقاً ، أن نخمّن ما إذا كان من الممكن أن توجد أصلاً حقبة للسينما الصامتة لو أن أديسون لم يخترع الفونوجراف الميكانيكي؟!! في هذه الحالة ربما كان من المحتمل جداً أن يلجأ أديسون (أو أي مخترع آخر) لتليفون بل Bell كنموذج للفونوجراف وبالتالي كان من الممكن أن يتطور النظام الكهربائي لتسجيل الصوت في وقت مبكر كثيراً عن الوقت الذي تم فيه استخدامه لأغراض رجال السينماتوجراف الأوائل .

ومما هو جدير بالتنويه أن توماس أديسون نفسه ابتكر فكرة الكينيتوجراف باعتباره جهازاً يلحق بالفونوجراف . وقد أوضح ذلك سنة ١٨٩٤ فيما يلي :

«في عام ١٨٨٧ ، طرأت لي فكرة مفادها أنه من الممكن ابتكار جهاز يفعل للعين ما يفعله الفونوجراف للأذن ، وأنه بالجمع بينهما يمكن للحركة والصوت أن يسجلا ويبثا على نحو متزامن» (١٤) .

ويصف ويليام كيندي لوري ديكسون ، المساعد الإنجليزي لأديسون الذي فعل الكثير في تطوير ابتكاراته ، يصف تصور أديسون الأولي للكينتوجراف كعمل مواز من حيث البناء والمفهوم لجهاز الفونوجراف الذي نجح في ابتكاره على النحو التالي :

«فكرة أديسون كانت أن يجمع اسطوانة الفونوجراف بطبلة مماثلة أو أكبر حجماً على نفس عمود الإدارة ، يثبت عليها بدقة صوراً فوتوغرافية Microphotographs والتي بالطبع يجب أن تكون متزامنة مع أسطوانة الفونوجراف» (١٥) .

إن هذا التزاوج بالطبع لم ينجح ، ولكنه طرح فكرة الجمع النموذجي بين الصوت والصورة . وبالفعل بعد أن لجأ ديكسون لشريط الفيلم ايستمان ، استمر في التفكير في ضرورة أن تكون الصور المتحركة مرتبطة بالصوت المسجل . وأول بيان لنجاحه في هذا الشأن قدمه لأديسون يوم ٦ أكتوبر عام ١٨٨٩ ، على شكل شريط فيلم ناطق قصير للغاية بواسطة جهاز أطلق عليه الكينتوفون Kinetophone . وكان أديسون قد عاد لتوه

من رحلة إلى الخارج. وقاده ديكسون إلى حجرة العرض وأدار الماكينة، وقد ظهر ديكسون على شاشة صغيرة وهو يتحرك إلى الأمام مقترباً، ويرفع قبعته وهو يبتسم، ويتكلم مباشرة إلى المتفرج قائلاً :

«صباح الخير يا سيد أديسون، أنا سعيد برؤيتك ثانية وقد عدت. آمل أن يعجبك الكينيتوفون. ولكي أوضح التزامن سوف أرفع يدي وأعد من واحد لعشرة».

وهذه الكلمات التي هي أقل شهرة، يجب أن توضع في نفس المرتبة ـ من وجهة نظر ماناكو مع كلمات جراهام بل عبر التليفون : «يا سيد واتسون، تعال هنا، أريد أن أراك»، وكلمات مورس التلغرافية : «ماذا قد دبر الله؟» (١٦).

وبسبب المشاكل التقنية التي طرحها نظام أديسون للتسجيل الميكانيكي للصوت ـ وبشكل رئيسي عملية التزامن ـ لم يوجد التزاوج الفعال بين الصوت والصورة، إلا بعد انصرام ثلاثين عاماً من تجربة ديكسون، ولكن الرغبة في بث الصوت والصورة متلازمين توافرت منذ الأيام الأولى من تاريخ السينما.

لم يكن أديسون الوحيد في محاولة الجمع بين الصوت والصورة في السينما. إذ كان هناك مخترعون آخرون مثل جورج دميني وأوجست بارون في فرنسا، ووليام فريز ـ جرين في انجلترا يقومون بتجريب آلات تجمع بين الصوت والصورة في أواخر القرن التاسع عشر. ولقد شهد معرض باريس الدولي في عام ١٩٠٠ ثلاثة نظم مختلفة يمكن بها تحقيق التزامن بين تسجيلات الفونوجراف والشرائط السينمائية وهي : (١) الفونوراما، (٢) الكرونوفون، (٣) والفونو ـ سينما ـ تياتر، وهذا النظام الأخير كان يتضمن شرائط من دقيقة واحدة لبعض النجوم الكبار من عالم المسرح والأوبرا والباليه. كما قام أوسكار ميستر في ألمانيا بإنتاج أفلام قصيرة ذات صوت متزامن في عام ١٩٠٣. وبحلول عام ١٩٠٨ كان قادراً على تزويد أصحاب دور العرض بأفلام تصاحبها موسيقى مسجلة. ولقد حقق نظام الكرونوفون الذي ابتكره جومون شهرة في بريطانيا، وهي الشهرة التي نالها أيضاً نظام الفيفافون الذي ابتكره هيبوورث، وذلك بجانب الشهرة التي استطاع أن يحققها أديسون في الولايات المتحدة بنظامية في الجمع

بين الصورة والصوت، المعروفين باسم السيفونوجراف والكاينيتوفون (كما سبق أن أوضحنا).

كانت كل هذه النظم البدائية تعتمد على الفونوجراف كمصدر للصوت المصاحب للعرض السينمائي، وكانت الأدوات الأولى تستخدم اسطوانات من الشمع تحولت فيما بعد إلى نظام الأقراص، ولكن هذه وتلك كانت تشترك في ثلاث صعوبات رئيسية: (١) مشكلة التزامن بين تسجيل الصوت وتصوير الحدث على شريط سينما، (٢) مشكلة تكبير الصوت لكي يصبح مسموعاً لجمهور كبير، (٣) مشكلة المدى الزمني القصير لكل من الأسطوانة والقرص، بالمقارنة مع الطول المعتاد لشرائط الصور المتحركة.

وفي السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى كانت الأفلام الروائية تزداد طولاً، بالإضافة إلى اعتمادها على التوليف الأكثر تعقيداً، وهكذا توقفت تماماً التجارب التي تهدف إلى الجمع بين الفيلم والفونوجراف، وإن ظلت بعض آثارها خلال فترة الحرب في بعض الأفلام القصيرة ذات اللقطة الواحدة، والتي يتم الترويج لها على أنها لعبة مسلية.

وكما يذكر دافيد أ. كوك[١٧] فإن الفشل في تحقيق التكامل بين الفونوجراف والسينما لم يؤد إلى الصمت المطبق للصور المتحركة، ففي الحقيقة أن السينما الصامتة لم تكن صامتة، فقد كانت المؤثرات الصوتية تستخدم عن طريق أشخاص، يقومون بمحاكاتها في دور العرض، أو باستخدام بعض الآلات التي انتشرت بعد عام ١٩٠٨ مثل أليفكس وكينيمافون، اللتين تقومان بإطلاق بعض المؤثرات الصوتية، بالإضافة إلى أن الموسيقى الحية التي يتم عزفها لمصاحبة الفيلم كانت جزءاً من فن السينما منذ بدايتها الأولى. وكانت في البدايات مرتجلة ولكن عندما بدأ طول الفيلم الروائي المعتاد في الزيادة من بكرة واحدة (حوالي ست عشرة دقيقة بمعدل عرض الفيلم الصامت ١٦ كادرا كل ثانية) ليصل إلى ما بين ست وعشر بكرات (أي من تسعين إلى ١٦٠ دقيقة) بين عامي ١٩٠٥ و ١٩١٤، كان السرد السينمائي بدوره قد أصبح أكثر تعقيداً وتركيباً، ولذلك فإن طريقة العزف الارتجالي المتقطع خلال العروض السينمائية لم تعد ملائمة،

وتم استبدال مصاحبة موسيقية متواصلة بها، يتلاءم فيها نوع الموسيقى المعزوفة مع كل مشهد، والسياق الذي يجمع بينه وبين المشاهد الأخرى مما اقتضى وضع نصوص موسيقية خاصة يقوم بتأليفها مؤلفون موسيقيون تعزف خلال العرض، ولقد شهدت تلك الفترة أيضاً تراجع إنشاء دور العرض المتواضعة «النيكل أوديون» لتحل محلها «قصور الأحلام» التي تتسع للآلاف من المشاهدين وحوالي مائة من العازفين الأوركستراليين، أو أنها كانت على أقل تقدير تحتوي على أورغن كبير من نوع ويرليتزر، الذي كان يتيح الحصول على قدر كبير من المؤثرات الأوركسترالية. ولقد كان أول نص موسيقي يتم تأليفه خصيصاً للسينما هو النص الذي ألفه «كامي سان ـ صانص» عام ١٩٠٧ لفيلم (اغتيال دوق جيز) (١٩٠٨) لشركة «فيلم الفن».

وكان من الطبيعي والمنطقي أن تستمر المحاولات للبحث عن وسائل فعالة وقليلة التكلفة لتسجيل الصوت لعرضه مع الأفلام ذلك لأنه ـ على حد قول د. أ. كوك ـ قد نضج مع نضج السينما ذاتها ذلك المفهوم الذي ينادي بأن المصاحبة الصوتية تتكامل، وتضفي الحيوية على التجربة السينمائية. وبالفعل فقد استمرت خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها محاولات البحث هذه، فبدأت آنذاك تجارب التحول من التسجيل فوق القرص إلى التسجيل فوق الشريط. لقد توصل الكثيرون إلى النتيجة المنطقية بأن المشكلة الكبرى في تحقيق التزامن، والتي كانت تحدث دائماً باستخدام نظام القرص، يمكن حلها بتسجيل الصوت فوق شريط الفيلم نفسه والذي تطبع فوقه الصورة، ولقد سبقت ذلك محاولات لتسجيل الصوت ضوئياً، وذلك بتحويل الموجات الصوتية إلى نمط تتتابع فيه الأضواء والظلال. وعلى الرغم من أن هذه المحاولات بدأت قبل اختراع الكاينيتوجراف نفسه (الذي يجمع بين الفيلم والأسطوانة أو القرص)، فإن أول محاولة ناجحة لتسجيل الصوت بشكل مباشر على شريط الفيلم جنباً إلى جنب مع شريط الصورة كانت من إنجاز يوجيه أوجستين لوست، الذي كان مساعداً لديكسون، حين استخدم الاختراع البريطاني المسجل عام ١٩٠٧ لتحويل الشريط الضوئي لتسجيل الصوت إلى نبضات كهربية، باستخدام خلايا كهروضوئية من مادة السيلينيوم. (لقد كان هذا يعني أن العلماء نجحوا في تسجيل الصوت وتحويله إلى موجات ضوئية،

ولكنهم لم يكونوا يعرفون قبل هذا الاختراع البريطاني كيف يستعيدونه مرة أخرى من هذا الشريط الضوئي ، ولقد كان الحل العلمي لتلك المشكلة باستخدام المواصلات الكهروضوئية التي تقوم بتحويل الضوء إلى طاقة كهربية ، ومن ثم إلى موجات صوتية مرة أخرى) . وعلى الرغم من أن «لوست» لم يجد من يقوم بتمويل نظامه الذي اكتمل عام ١٩١٠ ، وحمل اسم «فوتوسينما توفون» فإن تجارب لوست قد أصبحت هي الأساس الذي اعتمد عليه اختراع «الفوتوفون» لشركة «آر . سي . أيه» (R.C.A) والذي كان يمثل واحدة من الطريقتين اللتين استخدمتهما هوليوود في بدايات السينما الناطقة ، وتعتمدان على تسجيل الصوت فوق الشريط . كما كان هناك رائد آخر في تقنيات الصوت فوق الشريط وهو المخترع البولندي الأمريكي «جوزيف تايكون سيز» الذي أجرى تجارب عديدة لتحويل الصوت إلى ضوء ، من خلال التباين الذي يحدثه الصوت على شعلة من الغاز ، وذلك في بدايات عام ١٨٩٦ ، ولكن النظام الذي كان من الممكن تطبيقه في استخدام الصوت الضوئي أو الصوت فوق الشريط لم يكتمل إلا في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى .

ففي عام ١٩١٩ قام المخترعون الألمان الثلاثة ، «جوزيف أنجل» «وجوزيف ماسولي» ، «وهانزفوت» ـ بتسجيل اختراعهم المسمى «تراي ـ أرجون» (وهو ما يعني حرفياً العمل الذي أنجزه ثلاثة) وهو نظام يتيح تسجيل الصوت فوق الشريط باستخدام خلية كهروضوئية إلى موجات ضوئية ، يمكن تسجيلها فوتوغرافيا على حافة شريط الفيلم ، ولذلك فقد كانت ، آلة العرض السينمائي التي قاموا بتصميمها مزودة بمصباح ضوئي خاص «يقرأ» هذه الموجات الضوئية المسجلة فوق الشريط ، لتسقط الأضواء والظلال فوق خلية كهروضوئية تقوم بترجمة هذه الأضواء والظلال مرة أخرى إلى موجات ضوئية خلال مرور الشريط في آلة العرض ، وبذلك يتحقق ضمان التزامن الدقيق بين الصوت والصورة .

وكانت هناك مشكلة أخرى ـ كما يقرر دافيد أ . كوك ـ في عرض الأفلام تجعل مرورها في آلة العرض يتعرض أحياناً للإبطاء أو الإسراع في حركته ، وربما تعرض أيضاً للتمزق . وإذا لم يكن هذا الأمر مهماً وحيوياً في إدراك المتفرج لما يراه على

الشاشة، فإنه كان يسبب تشويهاً جوهرياً في الصوت يستحيل معه أن يفهم المتفرج ما يسمعه نتيجة التغير في سرعة حركة الشريط، لقد كان مطلوباً إذن اختراع أداة تحقق السرعة الثابتة لمرور الشريط في آلة العرض، وقد حققها اختراع الـ «تراي ـ أرجون» من خلال نوع من «الحدافة» التي تضمن منع التذبذب في سرعة عرض الشريط. ولقد تم بيع حق استغلال الـ «تراي ـ أرجون» أخيراً إلى شركة فوكس في عام ١٩٢٧، كما تمت صفقات مماثلة في أوروبا ما بين عامي ١٩٢٨ ـ ١٩٢٩.

وجاءت الخطوة الحاسمة لتطوير النظام الصوتي للفيلم لتصبح السينما مهيأة «للنطق» تماماً على أيدي المخترع الأمريكي «لي دي فوريست» (١٨٧٣ ـ ١٩٦١). وكان قد توصل إلى تطوير حاسم في تقنيات البث الإذاعي عام ١٩٢٣، وقام بتسجيل نظام خاص بتسجيل الصوت على شريط شبيه بنظام التراي ـ أرجون، والذي كان يتيح أيضاً حلاً كاملاً لمشكلة تكبير الصوت، فقد كان «دي فوريست» يحاول منذ عام ١٩٠٧ تحسين الاستقبال الإذاعي، كما قام بتسجيل اختراع أنبوبة «الترايود» التي تقوم بتكبير الصوت عن طريق استخدام صمامات ثلاثية الكهربية، كما أنها تقوم بتكبير الصوت الذي تستقبله إلكترونياً وتنقله إلى السماعات، ولقد أصبحت تلك الأداة أساسية في تقنيات كل النظم الصوتية التي تحتاج إلى تكبير الصوت مثل الإذاعة والفيلم الناطق والتسجيلات الصوتية الدقيقة والتلفزيون، وذلك لأنها تمثل في مجال تسجيل الصوت واستعادته ما تمثله العدسة بالنسبة لتصوير الصور وعرضها. أي أنها كانت بكلمات أخرى تتيح توصيل الرسالة أو الإشارة إلى عدد كبير من المستقبلين في وقت واحد. وقام «دي فوريست» ببيع حق استغلال «صمام الأوديون» في الهواتف إلى شركة التليفون والتليغراف الأمريكية في عام ١٩١٣، كما قام أيضاً ببيع حقوق استغلال «صمام الأوديون» باستخدامه في الراديو لنفس الشركة في عام ١٩١٤.

وقد بدأ اهتمام «دي فوريست» بتطوير «الأفلام الناطقة» في عام ١٩١٩، عندما أدرك أن التكامل بين صمام الأديون ونظام التسجيل الضوئي للصوت فوق الشريط سوف يتيح تكبيراً للصوت يفوق ما يتيحه نظام صوتي آخر خلال تلك الفترة، وبحلول عام ١٩٢٢ كان «دي فوريست» قد بذل كل جهده في بحث تفاصيل استخدام اختراعه

على نحو تجاري ، فقام في نوفمبر من ذلك العام بتأسيس شركة «فونوفيلم» لإنتاج سلسلة من الأفلام الناطقة القصيرة، بالتعاون مع «هوجوريزنفيلد»، الذي كان يؤلف الموسيقى لبعض الأفلام الصامتة. وعلى الرغم من أن «دي فوريست» حقق بعض النجاح الجماهيري من خلال الألف فيلم الناطقة القصيرة التي صنعها في نيويورك بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٧، إلا أنه لم يستطع أن ينجح في محاولاته إثارة اهتمام منتجي هوليوود في اختراعه «الفونوفيلم»، لأنهم لم يكونوا يريدون آنذاك أن ينفقوا المال اللازم للتحويل الكامل في نظم الإنتاج والعرض نحو السينما الناطقة، فقد كان المسؤولون التنفيذيون في الشركات الكبرى (مثل يونيفرسل وباراماونت) يميلون لاعتبار الأفلام الناطقة بدعة مكلفة ليس لها مستقبل. إلا أن النجاح المفاجئ لطريقة «الفيتافون» المنافسة بتسجيل الصوت فوق القرص قد دفعهم إلى إعادة النظر في إمكانات التحول إلى الصوت في عام ١٩٢٦.

إن حلول الصوت كان يعني بالنسبة لمعظم الاستوديوهات، ليس مجرد إعادة التجهيز وإنما الإحلال الكامل. كما كان الأمر يتطلب أيضاً تجهيز آلاف من دور العرض في جميع أنحاء البلاد ـ والتي كانت مملوكة حينئذ لشركات الإنتاج نفسها ، بمعدات الصوت، بل ربما تطلب الأمر تجهيزها بعدة نظم صوتية في وقت واحد، حيث إن الصناعة لم تكن استقرت عندئذ على نظام بعينه. كما كان التحول للصوت يعني أيضاً أن كل شركة سوف تجد لديها فجأة ركاماً هائلاً من الأفلام الصامتة التي لا نفع منها، والتي تمثل ملايين الدولارات من رأس المال المستثمر، كما أن الصناعة سوف تفقد جزءاً هائلاً من السوق الخارجية لأن الأفلام الصامتة كانت تعرض فيها بسهولة بعد ترجمة العناوين الفرعية إلى اللغة المحلية، وهو الأمر الذي كان صعباً في حالة إضافة الحوار المنطوق إلى شريط الصوت. علاوة على ذلك، فإن «نظام النجوم» الذي تأسست عليه السينما الأمريكية وساعدها على أن تبيع بضائعها في جميع أنحاء العالم، سوف يقع في حالة فوضى كاملة عندما يبدأ الممثلون والممثلات في التحدث بجمل الحوار، وهم الذين تدربوا فقط على فن التمثيل الصامت.

وباختصار ـ كما يستخلص د. أ. كوك. فإن التحول للصوت كان يشكل تهديداً

لكل النظام الاقتصادي لصناعة السينما الأمريكية (والغربية أيضاً بالتالي)، لذلك فقد كان لدى صناعة السينما أسبابها القوية لمقاومة هذا التحول، من ناحية أخرى فإن النجاح الجماهيري لنظام «الفيتافون»، والذي بات مؤكداً في بدايات عام ١٩٢٧، لم يكن من السهل تجاهله، وهو ما أدى في فبراير من ذلك العام إلى إجماع المسؤولين التنفيذيين في الشركات الثلاث الكبرى والشركات الخمس الصغرى «على الاتفاق على تبني نظام صوتي موحد، إذا ما اضطروا للتحول في النهاية إلى السينما الناطقة، وكان هذا هو الاتفاق الذي أدى أخيراً إلى ظهور عدة منافسين لنظام الفيتافون، وهو التنافس الذي انتهى بانتصار نظام الصوت على الشريط، وليس نظام الصوت على القرص.

وبحلول شهر إبريل عام ١٩٢٧ كانت مؤسسة فيتافون قد استكملت تجهيز ١٥٠ دار عرض أي بمعدل اثنتي عشرة دار عرض كل أسبوع، كما استكملت شركة وارنر (وهي من الشركات الصغرى آنذاك) في نفس الشهر بناء أول ستوديو صوتي في العالم، الذي بدأ خلال الشهر التالي إنتاج وتصوير الفيلم الذي سوف يؤكد انتصار الفيلم الناطق ويحدد مستقبل الصناعة السينمائية كلها وهو فيلم «مغني الجاز» (١٩٢٧) من إخراج «الآن كروسلاند»، والذي كان مقتبساً عن إحدى مسرحيات برودواي الناجحة. ولقد حقق الفيلم نجاحاً عالمياً. وهو النجاح الذي أقنع شركات هوليود الكبرى بأن الصوت قد جاء ليبقى في شكل الأفلام الناطقة، فقد ربح فيلم «مغني الجاز» في الحساب الختامي ما يزيد على ثلاثة ملايين دولار.

ومما هو جدير بالذكر أن عدد رواد السينما في الولايات المتحدة الأمريكية كان في تناقص مستمر منذ عام ١٩٢٦، عندما أصيب الجمهور بالملل من التوليفات الجاهزة والمستهلكة لأفلام هوليوود ونجومها المشهورين، علاوة على أن السيارة والراديو قد أصبحا سلعتين متوافرتين أمام كل عائلة أمريكية منذ بداية العشرينات وهو ما أدى إلى نوع من التنافس مع السينما الصامتة على نحو يشبه ما أحدثه التلفزيون من منافسة للسينما الناطقة في أواخر الأربعينيات والخمسينيات.

ـ وفقاً لتعليل د. أ. كوك ـ وبحلول عام ١٩٢٧ كانت الأفلام الناطقة وحدها هي القادرة على اجتذاب الجماهير، وطبقاً لما يقوله المؤرخ السينمائي ريتشارد جريفيث،

فإن أسوأ الأفلام الناطقة آنذاك كان يتفوق على أفضل الأفلام الصامتة في أي قطاع جماهيري في أنحاء الولايات المتحدة. فبالرغم من أن الكثيرين في هوليود اعتقدوا أن الأفلام الناطقة والصامتة يمكن أن تتعايش جنباً إلى جنب، أو أن ذلك يمكن أن يحدث على الأقل لفترة ما، إلاّ أنهم سرعان ما أدركوا فجأة أن الجمهور لن يدفع ثمن التذكرة أبداً لكي يرى أفلاماً صامتة. وكانت النتيجة هي التحول الكامل نحو الصوت عند نهاية ١٩٢٩، وهو التحول الذي أحدث تغييراً جذرياً على بناء صناعة السينما وممارسة الفن السينمائي، سواء في هونيوود أم في بقية أنحاء العالم. وقد يكون حقيقياً ما يراه بعض مؤرخي السينما أن السبب الوحيد الذي ساعد هوليوود على الاستمرار خلال فترة الكساد الكبير (الذي بدأ بانهيار سوق الأوراق المالية في أكتوبر ١٩٢٩)، كان هو حلول عصر السينما الناطقة، فنجد المؤرخ «كينيث ماجوان» يشير في هذا الصدد إلى أنه لو أن المنتجين انتظروا حتى أكتوبر ١٩٢٩ ـ وقد كانوا بالفعل يخططون لذلك فيما عدا شركة وارنر وشركة فوكس ـ فإن انتقالهم للسينما الناطقة سوف يكون مستحيلاً لمدة عشرة أعوام أخرى، بل ربما أدى الأمر إلى إفلاسهم التام قبل حلول عام ١٩٣٢.

من المهم هنا الإشارة إلى ملاحظة دافيد أ. كوك بأن الفترة الأولى لعصر الصوت تشبه في نواح عديدة الفترة الأولى لمولد السينما ذاتها، ففي الحالتين كانت الأسس التقنية التي يتأسس عليها الاختراع معروفة قبل عقود من إمكانية تطبيق هذه الأسس العلمية لتصبح قابلة للتنفيذ من خلال أداة عملية، وفي كل من الحالتين أيضاً كانت هذه الأداة يتم تطويرها واستغلالها في البداية على أنها بدعة يمكن أن تجتذب الجماهير دون التفكير في أي أهداف جمالية. وفي هذا المجال ـ والقول لدافيد أ. كوك ـ يمكن مقارنة «الأفلام» الأولى ـ الصامتة ـ «بالأفلام الناطقة الأولى في أن كليهما قد تم استغلاله في البداية لكونه جديداً، دون أي اعتبار للمنطق أو الذوق أو الجمال، وفي الحالتين كان لا بد أن تنقضي فترة طويلة بين اختراع الآلة والاستخدام الفني لها.

ولا شك أنه في بداية الأمر كانت المشكلات الجمالية والتقنية التي نشأت عن إضافة الصوت إلى السينما مشكلات ضخمة وهائلة، وكان لا بد أن تنقضي فترة من الزمن للتغلب عليها كما سبق لنا أن ذكرنا. ويمكننا حصر أهم هذه المشكلات فيما يلي :

١ ـ وجود ثلاثة نظم صوتية متنافسة (نظام فيتافون لشركة «ويسترن إليكتريك» ونظام موفيتون لشركة «فوكس»، ونظام فوتوفون لشركة «آر. سي. أيه» ولم يكن أي من هذه الأنظمة قابلاً للتعايش أو التعاون مع الأنشطة الأخرى. كما كانت كل شركة تحاول التطوير والتعديل الدائم لآلاتها، حتى أن بعض هذه الأدوات أصبح عتيقاً قبل البدء في استخدامه، مما أشاع حالة من الاضطراب والتشوش داخل الاستوديوهات في مواقع الإنتاج ذاتها.

٢ ـ لم تكن سماعات الصوت على مستوى كاف من الكفاءة يسمح بالتحكم في توجيه الصوت وتركيزه في الاتجاه المطلوب.. إلا أنه تم الاستعانة بالسماعات الفائقة الجودة التي طورتها شركة ويسترن إليكتريك وكانت تستخدمها لنظام الفيتافون الخاص بها، وعمم استخدامها في صناعة السينما.

٣ ـ قبل ١٩٢٨ كان عرض الشريط السينمائي يعتمد على حركة منتظمة لشريط الفيلم داخل آلة العرض، ولكن هذه الحركة كانت متقطعة أيضاً لكي تسمح لكل كادر بالتوقف أمام المصباح والعدسة والغالق. على النقيض، فإنه لاستعادة الصوت المسجل على شريط الصوت الضوئي، يجب أن يتحرك الشريط بسرعة ثابتة ومستمرة أمام الخلية الكهروضوئية. لأن كل النظم الضوئية في تسجيل الصوت تجعل الفاصل بين شريط الصورة وشريط الصوت حوالي عشرين كادراً، فإن الحركة المتقطعة للشريط سوف تنتقل بالضرورة إلى الجزء الصوتي، مما يسبب تشويشاً في سماع الصوت المسجل. ولم يتم التغلب على هذه المشكلة إلا في عام ١٩٣٠ عن طريق اختراع بعض الأجزاء في آلة العرض وإضافة سلسلة من «المرشحات».

٤ ـ مشكلة أخرى كانت تواجه أصحاب دور العرض خلال فترة الانتقال المبكرة، وهي ضرورة الاحتفاظ بأدوات «الصوت فوق القرص» وأدوات «الصوت فوق الفيلم» لأن صناعة السينما لم تكن قد استقرت على نظام بعينه. لذلك فقد استمرت الشركات حتى عام ١٩٣١ في صنع نسخ من أفلامها، تكون ملائمة للعرض في دور العرض المجهزة فقط بنظام الصوت فوق القرص.

٥ ـ ولقد تضافرت عدة عوامل تقنية أوقفت الأفلام عن الحركة عندما بدأت في النطق، بل عادت فيما بين عامي ١٩٢٨ و١٩٣٠ إلى طفولتها الأولى من ناحية التوليف أو حركة الكاميرا. ومن أهم هذه العوامل أن الميكروفونات الأولى التي كانت تستخدم لتسجيل الصوت كانت تعاني من عيبين رئيسيين: الأول هو أن مجالها محدود جداً مما فرض على كل الممثلين أن يتحدثوا أمام هذه الميكروفونات مباشرة، وقد سبب ذلك أن يقف الممثلون بلا حركة داخل الكادر عندما ينطقون بجمل حوارهم. أما العيب الرئيسي الثاني في الميكروفونات، فهو أنها كانت ـ في تناقض مع مجالها الضيق المحدود ـ كانت غير انتقائية ولا يمكن التحكم في توجيهها، لذلك فقد كانت تقوم بالتقاط وتسجيل «كل صوت» يصدر داخل المجال المحدود لها. كما كان من الضروري وضع الكاميرا والمصورين داخل صناديق زجاجية سميكة تمنع نفاذ أصوات الموتورات (فمن أجل تحقيق أكبر قدر من التزامن بين الصورة والصوت، كانت الكاميرات مزودة بموتورات لكي تضمن التحرك المنتظم بسرعة ٢٤ كادراً كل ثانية وكان يصدر عنها أصوات مزعجة). إن هذا لم يؤد إلى مشكلات في هندسة الصوت فقط، لكنه فرض على الكاميرا أن تقف ساكنة بلا حراك، وأصبحت الكاميرا مسجونة بالمعنى الحرفي للكلمة، لكنه لم يكن في استطاعتها أن تنظر إلى أعلى وإلى أسفل أو أن تتجول فوق القضبان ولكن الحركة الوحيدة لها كانت هي الحركة البانورامية فوق قوائمها الثلاثية في مجال ضيق لا يزيد عن ثلاثين درجة)، وهو ما يفسر ـ كما يشير المؤرخ دافيد أ. كوك ـ الطابع الساكن البليد للعديد من الأفلام الناطقة الأولى ـ التي جعلت كلاً من الكاميرا والممثلين معاً يقفون بلا حراك مما جعلها تشبه «المسرح المصور».

٦ ـ كما امتد أثر تسجيل الصوت في بداياته إلى معدات الإضاءة وطريقة بناء المناظر (الديكورات)، فقد استبدلت «مصابيح القوس الكربونية» التي تصدر نوعاً من الطنين «بمصابيح التانجستن ذات التوهج الحراري» الأقل قوة. أما بالنسبة لبناء الديكورات فكان يحسب حساب كبير لمتطلبات الميكرفونات التي قيدت مصممي المناظر إلى أبعد الحدود: فكان شكل الديكور ومواد تصنيعه يمليها الاحتياج لتجنب الـ Deadspots (المناطق الميتة)، ورجع الصدى. كما كانت هناك محاولات لإخفاء الميكروفونات

داخل أجزاء الديكور، مثل أواني الزهور أو مصابيح السقف أو كتل هائلة من نباتات الزينة.

٧ ـ كان لتسجيل الصوت عظيم الأثر على التوليف السينمائي حيث كان من أكثر العوامل أهمية في تراجع الفن السينمائي وتخلفه خلال فترة التحول إلى السينما الناطقة، فلقد أصبح التوليف مجرد أداة تجمع اللقطات جنباً إلى جنب تقيده جمل الحوار المتزامن للممثلين تقييداً تاماً مما جعله يفقد الكثير من قدرته التعبيرية التي حققها خلال حقبة السينما الصامتة، أي أنه كان أداة للانتقال من مشهد إلى مشهد، وليس أداة للتعبير عن وجهات نظر متعددة. وهكذا اقتصر التوليف التعبيري على الحركة ـ كما اقتصرت قدرة الكاميرا على الحركة أيضاً ـ عندما لا يكون هناك صوت متزامن يتم تسجيله خلال التصوير.

الجدل النظري حول إضافة الصوت إلى الفيلم

لقد أثارت إضافة الصوت إلى الفيلم في بدايات نطق السينما جدلاً نظرياً واسعاً. فلقد كان الاهتمام الأساسي بين عامي ١٩٢٨ و١٩٣١ هو الحصول على أكبر قدر من جودة الصوت خلال التصوير، مع إعطاء أقل قدر من الاهتمام للتفكير في إمكانية تعديل شريط الصوت بعد إتمام تسجيله. فقد كانت الفكرة السائدة هي أن الصوت المسجل في موقع التصوير هو الغاية الأساسية كمنتج نهائي، وهي الفكرة التي تنبع من مصادر عديدة ـ كما يقرر المؤرخ دافيدا أ. كوك ـ من أهمها أن النموذج المبكر لتسجيل الصوت كان البث الإذاعي المباشر، حيث أن الهدف من تسجيل الصوت هو إعادة إذاعته على المستمعين، ولأن العديد من مهندسي الصوتيات الذين اقتحموا أبواب هوليوود في سنوات الانتقال الأولى قد جاءوا مباشرة من صناعة البث الإذاعي، فقد كانوا يحملون معهم مفاهيمهم المسبقة الجاهزة، وطرائقهم التقليدية في التعامل مع تقنيات الصوت دون استيعاب كاف لطبيعة الفن السينمائي وجمالياته التعبيرية التي اختص بها. إلا أن الأمر لم يرتهن فقط بذلك ولكن المصدر الأكثر تأثيراً في هذا المجال

ـ حسب رأي كوك ـ يكمن في النزعة المحافظة عند المنتجين الأمريكيين الذي كانوا يؤمنون بأن المزاوجة التامة بين الصوت والصورة كانت ضرورية لتحاشي أي نوع من التشويش واضطراب الفهم لدى الجمهور ضيق الأفق، ولقد كانوا يشعرون بأن الفصل بين الصوت والصورة ـ حتى في حده الأدنى بتسجيل صوت طبيعي دون أن يرى المتفرج مصدره على الشاشة، مثلما ظهر على سبيل المثال في فيلم «لحن برودواي» (١٩٢٩) ـ يمكن أن يحدث إرباكاً في إدراك المتفرج، تماماً كما كان المنتجون الأوائل يكرهون تجزيء المشهد إلى لقطات متعددة في بدايات السينما الصامتة ـ وهو ما تم تجاوزه عبر تقدم المسار التقني والجمالي للفيلم الصامت في مرحلة استكشاف إمكاناته التعبيرية ولغته الفنية، وهو ما سوف يحققه الفيلم الناطق لاحقاً في مرحلة نضجه كما سوف نرى ـ لذلك كانت الممارسة والتطبيق والفكر داخل صناعة السينما الأمريكية، كما يقرر كوك، لعدة أعوام بعد حلول الصوت تسير في طريق تسجيل الصوت والصورة متزامنين في وقت واحد، مما كان يعني أن كل ما يسمعه المتفرج على شريط الصوت يجب أن يراه فوق الشاشة والعكس بالعكس [١٨]. بهذا تم إنتاج عدد هائل من الأفلام «الناطقة مائة في المائة» مثل فيلم «أضواء نيويورك»، والتي كانت تشبه إلى حد بعيد التمثيليات الإذاعية المصورة [١٩]، ولعل من المفارقة أن يتحقق أول مفهوم عن السينما فكر فيه أديسون ـ كما سبق أن ذكرنا ـ باعتبارها سلسلة من الصور المتحركة كل وظيفتها أن تقوم بمصاحبة تصويرية لتسجيل الصوت، وأن يكون توقيت تحقيق هذا المفهوم في بداية عصر السينما الناطقة، عندما كانت السينما كفنٍّ قد بلغت العقد الثالث من عمرها ووصلت فيه لغتها التعبيرية إلى درجة عالية من النضج. وهو الأمر الذي جعل إضافة الصوت إلى الفيلم في البداية يبدو وكأنه يشكل تهديداً كبيراً للسينما كشكل إبداعي، مما أثار معارضة البعض وحفيظة البعض الآخر، بل دفع العديد من المخرجين وأصحاب النظريات السينمائية إلى الاعتراض بشدة عليها. لقد كان مما يخيفهم أن السينما التي كانت قد وصلت آنذاك إلى درجة متطورة من البلاغة، يمكن أن تتعرض للتقهقر بسبب شغف الجمهور بالسينما الناطقة كبدعة جديدة. وقد عبر «بول روثا» عن ذلك ممثلاً لفريق المعارضين بشدة عندما قال: «ومن الممكن أن نستخلص أن

الفيلم الذي تتزامن فيه المؤثرات الصوتية والأحاديث مع صورها المرئية على الشاشة هو على النقيض تماماً من غاية السينما. إنه انحطاط ومحاولة مضللة لهدم الاستخدام الحقيقي للفيلم، ولا يمكن أن تقبل على أنها شيء ضمن الحدود الحقة للسينما. إن أفلام الحوار ليست مضيعة لوقت المخرجين الأذكياء فحسب، بل ضرر وأذى لثقافة الجمهور أيضاً، والغاية الوحيدة لمنتجيها هي الربح المادي، ولهذا السبب يجب رفضها(٢٠).

وفي موضع آخر يعلل روثا رفضه هذا بقوله :

«لا يمكن أن نقارن بأي حال من الأحوال بين قدرة الكلمة المنطوقة وبين القيمة التصويرية والوصفية شديدة الدقة للصورة الفوتوغرافية، وأن محاولة الجمع بين الكلام والصور هو نوع من الجمع بين وسيطين متعارضين لكل منهما طريقته المختلفة تماماً في التعبير.. فإن الفيلم الصامت يتوجه للجمهور من خلال الصورة فقط، لذلك فإنه يستطيع أن يحقق تأثيراً دراميا قوياً يظل في ذهن المتفرج طويلاً.. على العكس، فبمجرد أن ينطق الصوت الكلام في السينما فإن كل آلات الصوت تحتل موقع الصدارة بدلاً من الكاميرا، مما ينتهك الفطرة الطبيعية لإدراك الصورة وحدها» (٢١).

وعلى الجانب الآخر كان هناك آخرون مثل آيزنشتين وبودوفكين يدركون أن الصوت يشكل نوعاً من التهديد، لكنهم أدركوا أيضاً قدرته على إضافة بعد جديد للوسيط السينمائي. وقد قام آيزنشتين وبودوفكين والكسندروف، ممثلو المدرسة للمدرسة الروسية والتي كان يحتل فيها المونتاج موقع الصدارة في عملية الإبداع الفيلمي بإصدار بيان بعنوان «الصوت والصورة» قاموا بنشره في ٥ أغسطس ١٩٢٨، وشددوا فيه على أن «الاكتشاف التقني الجديد لتسجيل الصوت ليس مجرد فرصة أو بدعة يمكن استغلالها على نحو تجاري، ولكنها الطريق الطبيعي لنمو وتطور فن السينما وقيادته الطليعية.. وعلى أنه عندما يتم التعامل مع الصوت كعنصر جديد من عناصر المونتاج ـ وكعنصر مستقل عن الصورة ـ سوف يتيح ذلك حتماً أدوات فعالة وجديدة وشديدة التأثير في مجال التعبير. ولقد دافعوا عن استخدام الصوت غير المتزامن ـ أو الكونترابونطي ـ حيث يمكن أن يشكل الصوت عنصراً متعارضاً ومتفاعلاً في آن واحد

مع الصورة، من أجل تحقيق قدر أكبر من الإبداع، بنفس الطريقة التي كانت تتعارض وتتفاعل بها اللقطات داخل مونتاج المشهد في السينما الصامتة. وهو ما عبر عنه بودوفكين بقوله :

«إن الفيلم الناطق فن جديد، ومن الممكن أن يستخدم بطرق جديدة تماماً. إن أصوات البشر وأحاديثهم ينبغي ألا يستخدمها المخرج عن طريق التطابق الحرفي، بوصفها قيمة موضوعية منجزة وتامة بذاتها، بل كعنصر لإثراء الصورة المرئية على الشاشة وتكبير دلالتها، بهذه الشروط يمكن للفيلم الناطق أن يصبح شكلاً فنياً جديداً ليس لتطوره في المستقبل حدود» (٢٢).

على هذا النحو رحب هؤلاء المخرجون بفكرة استخدام الصوت بحماس، محاولين في الوقت ذاته إرساء مبادئ نظرية لاستخدامه. وكانوا يشاركون العديد من صانعي الأفلام الشك العميق في أسلوب الاستخدام الطبيعي المتزامن للحوار.

ولا يفوتنا هنا أن نذكر المخرج الفرنسي العظيم «رينيه كلير» الذي تبنى موقفاً مماثلاً من طريقة استخدام الصوت في الأفلام، الذي كتب في عام ١٩٢٩ أنه يعارض «الأفلام الناطقة مائة في المائة»، لكنه كان يرى إمكانات إبداعية حقيقية لاستخدام الصوت في الأفلام، وهي الإمكانات التي حققها بالفعل في عام ١٩٣١ في فيلمه (المليون)، لقد كتب عن هذا الموضوع يقول :

«الفيلم ليس كل شيء، فهناك أيضاً الفيلم الناطق حيث تتعلق الآمال الأخيرة للمدافعين عن السينما الصامتة، فهم يعتمدون على السينما المزودة بالصوت لكي يستطيعوا دفع الخطر الذي يتمثل في ظهور الأفلام الناطقة، فلو كانت «محاكاة» الأصوات الطبيعية تبدو ضيقة الحدود ومخيبة للآمال، فإن من الممكن «تفسير» هذه الأصوات لخلق مستقبل جديد للسينما» (٢٣).

ومن هذا يتضح أن السينمائيين ذوي النزعة الشكلية، مثل آيزنشتين وبودوفكين وكلير، رأوا أن الصوت غير المتزامن أو الكونترابونطي ـ هو الطريقة الوحيدة لاستخدام تلك التقنية الجديدة، حيث يمكن استخدام كل العناصر الصوتية، مثل الموسيقى، وغناء

الكورس، والمؤثرات الصوتية مع أقل قدر من الحوار، على نحو الكونترابونطي يتقابل ويتفاعل مع الصورة ويفسرها.

وهكذا ـ كما يذكر المؤرخ دافيد أ. كوك ـ شهدت فترة ولادة الفيلم الناطق جدلاً نظرياً خصباً بين المدافعين عن الصوت المتزامن ضد المدافعين عن الصوت غير المتزامن، وهو جدل يشبه في نواح كثيرة ما حدث خلال العقد الأول من مولد السينما فقد كان السؤال هل يجب أن تقتصر دور شريط الصوت ـ مثل الكاميرا في بداية السينما ـ على تسجيل الواقع (بشكل طبيعي) أو أنه يجب عليه أن يخلق واقعاً مركباً بطريقته الخاصة. إنه السؤال الذي يمكن ترجمته على نحو عملي في إذا ما كان الصوت يجب أن يكون متزامناً مع الصورة، لكي يقدم نسخة من الصوت الطبيعي الحرفي، أو إذا ما كان يجب وضعه في صراع خلاق مع شريط الصورة. وبالطبع كانت هناك مواقف عديدة تقف بين هذين الموقفين المتعارضين، يمكن أن تؤدي إلى نتائج صحيحة أحياناً أو خاطئة أحياناً أخرى، فمن الأفضل للسينما في الحقيقة أن تجمع بين الموقفين، كما اكتشف ذلك بالفعل كل رواد الاستخدام الخلاق لتسجيل الصوت. ولكن الأمر بدا على الأقل خلال السنوات الأولى كما لو أن مستقبل الفيلم الناطق يواجه الاختيار المرير بين السير في هذا الطريق أو ذاك.

ولقد تم حل هذا الجدل في نهاية الأمر من خلال اكتشاف إمكانية تحقيق التزامن بين الصوت والصورة بعد الانتهاء من التصوير ـ أو الدوبلاج ـ وهو الاكتشاف الذي سمح باستخدام الصوت المتزامن وغير المتزامن في اتساق كامل وحرية إبداعية داخل الفيلم الواحد. وقد تم ذلك عندما أدرك السينمائيون أن انفصال الصوت وتسجيله عن طريق استعادته مسموعاً أثناء مشاهدة لقطات الفيلم، يمكن تحقيقه بسبب الطبيعة الآلية لكل من أجهزة تسجيل الصوت وعملية التوليف، فالميكرفون والكاميرا آلتان مستقلتان، حيث أن كلاً منهما يقوم بتسجيل ما يراه أو يسمعه إما في وقت واحد أو على نحو منفصل. وهو الأمر الذي كان للمخرج الأمريكي «كينج فيدور» السبق في إدراكه مبكراً فكان أول من استخدم الدوبلاج في أوّل أفلامه الناطقة «هاليلوياً (١٩٢٩) الذي يعتبر أول الأفلام المهمة في عصر السينما الناطقة، والذي يوضح أن فيدور كان أول من

أدرك أن الصوت يمكن أن يخلق تأثيراً نفسياً مستقلاً عن الصورة. وكانت الخطوة الهامة التالية في تطور تقنية الاستخدام التعبيري للصوت في الأفلام على يدي المخرج الأمريكي «روبين ماموليان» الذي اهتدى إلى إمكانية المزج بين أكثر من صوت على شريط الفيلم عندما استخدم اثنين من الميكروفونات لكي يقوم بتسجيل حوار متداخل في أحد مشاهد فيلم «تصفيق» (١٩٢٩)، ليقوم بجمع الصوتين معاً على شريط الصوت. هذا في الوقت الذي كان يتم فيه تسجيل الصوت والتعامل معه على شريط صوتي ذي قناة واحدة، وهذا يعني عدم القدرة على الفصل بين نوع من الأصوات ونوع آخر، فكان الجميع يتحدثون في ميكرفون واحد، دون أن تكون هناك إمكانية لإضافة خلفية من الموسيقى أو المؤثرات الصوتية إلا إذا كانت هذه الأصوات موجودة بالفعل عند تسجيل الحوار؛ حيث كانت الأوركسترا، أو آلة المؤثرات الصوتية تقبع في مكان ما داخل الأستوديو في خارج الكادر. ولكن عندما قام ماموليان باستخدام اثنين من الميكروفونات، ثم المزج بين الصوتين، فإنه في الحقيقة فتح طريقاً جديداً أمام إمكانية التسجيل على قنوات متعددة فوق شريط الصوت خلال مرحلة الدوبلاج مما يسمح بالتحكم الدقيق لكل الأصوات على الشريط، وهي الإمكانية التي تحققت من خلال استخدام أربع قنوات للتسجيل منذ عام ١٩٣٢، ولقد قام ماموليان أيضاً في فيلم «شوارع المدينة» (١٩٣١) بإدخال أول فلاش باك صوتي، عندما تعاد مقتطفات من الحوار التي تم سماعها في أجزاء سابقة من الفيلم، مصحوبة بلقطات قريبة للبطلة، مما يوحي بأنها تتذكر تلك الكلمات.

وبحلول عام ١٩٣٣، استطاعت التكنولوجيا تحقيق إمكانية المزج الصوتي بين عدة شرائط صوتية مسجلة، يحتوي كل منها على موسيقى تصويرية، أو مؤثرات صوتية، أو حوار متزامن، وكانت هذه التقنيات دقيقة بحيث لا تسمح بالتشويش الناتج عن عملية الدوبلاج، بل إن شركة «آر. سي. أيه» استطاعت في أواخر الثلاثينيات تحقيق إمكانية تسجيل الموسيقى وحدها فوق عدة قنوات على شريط الصوت. كما تم اختراع تقنيات أكثر تقدماً تحقق قدراً أكبر من دقة عملية الدوبلاج، مثل استخدام أدوات التحكم في مستوى انخفاض الصوت، بل التحكم في نغمته أيضاً، بالإضافة إلى

تقنيات إلغاء أصوات الضجيج غير المطلوبة، مما انعكس بالإيجاب على عملية مزج الأصوات وجعلها أكثر نقاءً. ومنذ إدخال هندسة التسجيل المغناطيسي للصوت في أواخر الخمسينيات، أصبح واضحاً أنه يمكن إعادة تسجيل العديد من القنوات المنفصلة على شريط واحد (بشكل ستريوفوني) كانت تصل إلى ست قنوات، بل إن العديد من الأفلام الضخمة ذات الشاشة العريضة في الخمسينيات والستينيات كانت تستخدم في بعض مشاهد المجاميع الهائلة ما يصل إلى ٥٠ قناة. وخلال السبعينيات، تم إدخال تحسينات جديدة على جودة الصوت باستخدام نظام التسجيل اللاسلكي من ثماني قنوات. ثم تم إدخال نظام «دولبي» الصوتي الذي يتيح استعادة الصوت «المجسم» بطريقة ضوئية غير مغناطيسية يتم فيها إلغاء التشويش تماماً.

لقد كانت طريقة الدوبلاج ـ كما يخلص دافيد أ. كوك ـ «هي العامل الحاسم الأول في تحرير كاميرا الفيلم الناطق من زنزانتها الزجاجية وتحرير السينما الناطقة كلها من تلك الفكرة المستحوذة ضيقة الأفق بأن كل ما نراه على الشاشة يجب أن نسمعه على شريط الصوت. لقد كان نظام تسجيل الصوت في طفولته مقيداً بقوانين العالم الطبيعي أكثر من أي وقت سابق (حيث يتم تسجيل المشهد بالصوت والصورة، بالاحتفاظ باستمرارية الزمان والمكان ودون انقطاع على الإطلاق)، ولكن الدوبلاج أعاد إلى السينما قدرتها على إعادة تشكيل مادتها الخام على نحو جمالي، ومع تجربة الدوبلاج بدأ المخرجون يدركون أن «سينمائية شريط الصوت لا تنبع من كون الصوت متزامناً أو غير متزامن، ولكن من كونه مزيجاً بين أنواع مختلفة من الصوت، تبقى جميعها تحت سيطرة المخرج ـ وربما يسيطر عليها أكثر من سيطرته على العناصر البصرية، حيث إن الصوت يمكن خلقه على نحو صناعي»[٢٤]. إلا أنه لا يفوتنا هنا الإشارة إلى أنه في ظل التقدم الذي جلبته التكنولوجيا الرقمية أصبح من الممكن خلق الصورة أيضاً على نحو صناعي، بمعنى أنه يمكننا الحصول على صورة غير متناظرة non analogue image أو Digital image (الرقمية) كما يطلق على الصورة التي يتم خلقها بواسطة الكمبيوتر والتي يمكن أن يتحكم المخرج في كل تفاصيلها على خلاف الصورة المتناظرة analogue image التي تلتقطها عدسة الكاميرا، وهو ما سوف نتطرق له في حينه

عندما نتحدث عن دخول التكنولوجيا الرقمية في السينما.

ومن التطورات الأخرى التي ساعدت على تحرير السينما الناطقة من ركودها الذي عانت منه في الفترة الأولى، كانت هناك تطورات تقنية خالصة. وقد تم حل العديد من المشكلات منذ عام ١٩٣٣ من خلال الجمع بين العديد من الاكتشافات التقنية المختلفة، فبحلول عام ١٩٣١ على سبيل المثال تم التخلي تماماً عن طريقة الصوت فوق القرص، وعن استخدام الكاميرات المتعددة، وخرجت الكاميرا من صناديقها الزجاجية وتحولت إلى استخدام عوازل صغيرة خفيفة الوزن مانعة للصوت. وخلال سنوات قليلة تم إنتاج كاميرات أحدث وأصغر، لا تحدث ضجيجاً على الإطلاق بفضل استخدام عازل ذاتي. وأمكن العودة لاستخدام مصابيح الكربون، دون الاستغناء عن مصابيح التوهج الحراري لقدراتها على تحقيق مؤثرات «الضوء الناعم». كما أن الميكروفونات أصبحت أكثر مرونة وقدرة على الحركة باستخدام أنواع جديدة من ذراع الميكروفون منذ عام ١٩٣٠. فلقد زودت الميكرفونات بأذرع طويلة تمكن من تعليقها فوق المنظر مباشرة، بحيث تقع خارج الكادر، مما يسمح لها بأن تتابع حركة الممثلين. كما امتلكت قدراً أكبر من القدرة على التحكم والتوجيه بحيث يمكنها التقاط تردد صوتي محدد أو الأصوات الصادرة من اتجاه بعينه، علاوة على تقنيات خفض ضوضاء الشريط نفسه التي بدأت منذ عام ١٩٣١.

خلال تلك السنوات ذاتها تحسنت تقنيات التوليف، فمنذ عام ١٩٣٠ أصبحت «الموفيولا الناطقة» متاحة، لتدخل في مراحل عديدة من التطور خلال ذلك العقد، وهي الموفيولا التي تشبه آلة توليف السينما الصامتة، والتي تحمل نفس الاسم، ولكن الموفيولا الناطقة تحتوي على رأسين متجاورين لقراءة الصورة والصوت، يمكن استخدام أحدهما بشكل منفصل أو الجمع بينهما لتحقيق التزامن، ويدور فيها شريط الصوت الضوئي في حركة متصلة عن طريق التروس المسننة كما في آلة العرض، ولكن يمكن إيقافها وتحريكها يدوياً. ومنذ عام ١٩٣٣ بدأت طريقة الترقيم على الحافة، وذلك من أجل تحقيق تزامن دقيق بين الصوت والصورة خلال عملية القطع والتوليف، فقد كانت حواف الشريط مرقمة على ناحيتي الصورة والصوت، مما يسمح بتوليف

القصاصات المصورة وإعادة التزامن بينهما.

وكما يشير المؤرخ «باري سولت»، فإن التقنيات التي تم ابتكارها بين عام ١٩٢٩ و١٩٣٢ لم تصل إلى ذروة استخدامها إلا في منتصف الثلاثينيات، وعلى الرغم من ذلك فإن بعض العناصر في عملية تسجيل الصوت ظلت غامضة، كما أن النظام الضوئي كان لا يزال يحتفظ بالطريقتين المختلفتين: الكثافة المتغيرة والمساحة المتغيرة. وعندها استطاع المهندسون إنجاز تحسينات على طريقة المساحة المتغيرة، للتخلص تماماً من التشويش في تسجيل الحوار، وتلك هي التقنيات التي وضعت موضع التطبيق في مرحلة الدوبلاج في عام ١٩٣٦. كما أصبحت هذه التقنيات قابلة للاستخدام في مواقع التصوير منذ عام ١٩٣٧، وهو ما جعل طريقة المساحة المتغيرة هي الأفضل لكل نظم تسجيل الصوت، بفضل اتساع مدى التردد الصوتي والقدرة على تقليل حجم الصوت وتكبيره، ليختفي منذ عام ١٩٤٥ نظام الكثافة المتغيرة اختفاء كاملاً. وعلى الرغم من أن الأفلام في السينما والتلفزيون يتم تسجيل الصوت لها اليوم بطريقة الشريط المغناطيسي (وهي التقنية التي بدأت منذ عام ١٩٥٨)، فإن شريط الصوت المركب في كل النسخ المعروضة في السينما أو التلفزيون يعتمد دائماً على طريقة المساحة الضوئية المتغيرة.

وهكذا يتضح مما تقدم أنه لكي تكتمل القدرات الجمالية، التعبيرية لشريط الصوت كان لا بد من أن تكتمل التكنولوجيا التي تحققها على نحو مواكب.

ولا يفوتنا هنا الإشارة إلى أن إضافة الصوت إلى الفيلم قد امتد أثره ليغير من شكل الكتابة السينمائية (السيناريو) والأداء التمثيلي لما للكلمة من قوة تعبيرية مؤثرة، كان سيناريو الفيلم الصامت عبارة عن تسجيل محض تخطيطي للقصة وليس أكثر، أما ملء القصة هذه بمادة حياتية ملموسة، أو كما يقال، تنمية اللحم فوق الهيكل العظمي - على حد تعبير المخرج «ميخائيل روم» - فهو أمر كان متروكاً للمخرج، وحتى أن نص العناوين، الحوار المخفي في الفيلم الصامت، لم يكن يذكر في السيناريو. لقد اعتبر حينها أن الفيلم يولد على طاولة المونتاج، وأن المونتاج بالذات، أي توحيد أصغر الأجزاء، هو سبب ولادة العمل الفني في السينما. وقد اعتبر أنه يمكن عمل كل شيء

بواسطة المونتاج. ونفس الشيء ينطبق على عمل الممثل في الفيلم الصامت. ذلك أنه عندما كان يركّب الفعل الصامت من أدق الجزئيات، من لقطات قصيرة أحادية الدلالة، فإنه كان يتصرف بحرية بكل المادة الإنسانية، أي الممثل. حتى أن العديد من المخرجين لم يصوروا الممثلين، بل كانوا يصورون ما يسمى بـ «النمط» Typage، أي الناس ذوي الهيئة البارزة والمميزة في المقطع المونتاجي القصير في الأفلام الصامتة، حيث كان على الإنسان أن يمارس الأفعال البسيطة ـ الركض، الخوف أو التعجب، السرور أو التجاهل، كانت الشخصية الطبيعية غير المتكررة لإنسان الشارع تبدو ضمن ظروف صعبة، فهو قبل كل شيء كان محروماً من النطق ومن ثم صار محروماً من إمكانية التطوير الطبيعي والتدريجي لفعله داخل المشهد. إذ كان يتم تصويره ضمن أكثر المقاطع قصراً والتي كان يصعب عليه فهم صلتها مع جيرانها. ولم يكن الممثل في أيام السينما الصامتة يطلع على السيناريو. فقد كانوا يشرحون له بشكل تقريبي محتوى الدور، ومن ثم كان الممثل ينفذ في كل لقطة منفردة ما يأمره به المخرج. كان المخرج يركب الفيلم كله وحده. أما في حالة الفيلم الناطق فقد اختلف الأمر، فعندما يتطور المشهد من خلال الحوار، لا يمكن التعامل معه مثلما يتم التعامل مع المشهد الصامت، لا يمكن تقطيعه إلى أجزاء صغيرة بنفس القدر من الحرية، لا يمكن الاستغناء عن نصفه، لا يمكن دمجه مع أجزاء من المشهد المجاور، إذ إنه يجب أن يكون مدركاً ومتكاملاً. هذا إضافة إلى أن الممثل المتكلم، أي الذي يفكر ويفعل من خلال الكلمة لا يمكن أن يعمل بدون وعي، أو كمجرد عاكس. إن عليه أن يفهم محتوى كل مشهد، عليه أن يعبر عنه بشكل كامل ـ أن يعبر ضمن مشهد واحد متكامل. وكي لا يتبعثر الحوار، كي تلتحم جمله بعضها مع بعض، على الممثلين أن يتفاعلوا فيما بينهم، أو أن «يتعايشوا» حسب التعبير الشائع.

لقد صار منطق تطور الكلام يملي طريقة تركيب المشهد. فما إن ظهر الممثل المتكلم على الشاشة، حتى أخذ يتطلب بحزم مكاناً وزماناً له، كما يذكر ميخائيل روم، كل هذا وضع المخرجين أمام مهام جديدة معقدة، وإن كان قد انتقص من السلطة المطلقة للمخرج على الفيلم التي كانت له إبان السينما الصامتة نظراً لتعاظم دور كاتب

السيناريو والممثل في السينما الناطقة نتيجة لدخول الكلمة كأداة تعبير هامة في نسق السرد الفيلمي.

ولا شك أن المخرجين في عصر السينما الصامتة كانوا يفتقدون الكلمة المنطوقة كأداة تعبير تخدم عملية السرد الفيلمي، بل كانوا تواقين لدخولها، كما أفصح بعضهم فيما بعد، لتغنيهم عن استخدام العناوين المكتوبة على لوحات مصورة تظهر على الشاشة بين اللقطات في مواقف معينة ليقرأها المشاهد من أجل إيضاح فكرة ما أو تأكيد إحساس ما تعجز الصورة وحدها عن تحقيقه وهو ما كان ينتج عنه بعض المشاكل في تدفق وإيقاع السرد الفيلمي.

ولقد تحدث ايزنشتين مستفيضاً عن تجربته السلبية في محاولة تحقيق التكامل بين العناوين المكتوبة والصورة السينمائية. وكثيراً ما أشار النقاد على سبيل المثال إلى أن واحداً من أعظم الأفلام في نهاية عصر السينما الصامتة وهو فيلم «آلام جان دارك» (١٩٢٨) من إخراج «كارل تيودور دريير» قد عانى من الأثر السلبي الفادح لحشر العناوين المكتوبة المتضمنة للحوار في المواقف الحاسمة داخل السرد السينمائي، لذلك فإن مثل هذا الفيلم كان يمكن أن يكسب الكثير من خلال تسجيل الصوت. ولا يفوتنا هنا ذكر ما صرح به المخرج «الكسندر دوفجنكو» في سياق حديثه عن مشهد «لوعة والد فاسيلي» بعد مقتل ابنه مباشرة في فيلمه «الأرض» وهو من روائع السينما الصامتة (١٩٢٩) : «يا للأسف أنه في السينما لا يمكننا الكلام»[٢٥] وهو مشهد يمكن الإحساس من خلاله بوضوح كيف افتقد هذا الفنان الصوت. فمع دخول الصوت إلى السينما أصبح هناك إمكانية للكشف عن أفكار الإنسان التي لم ينطقها عن طريق الكلمة المنطوقة.

إن السينما الناطقة تاريخياً هي نوع جديد من الفن السينمائي، نوع دخل في علاقات أكثر تعقيداً مع الأدب والمسرح وفجر قضايا غاية في الصعوبة حول خصائص السينما. ولعله من المفيد أن نسوق ما قاله ميخائيل روم بهذا الصدد ختاماً لهذا الجزء من البحث :

«إن ظهور الصوت قد غير على نحو حاد كل طبيعة فننا. لقد حصلت السينما على سلاح جبار ـ الكلمة، واغتنى محتوى الأفلام السينمائية كثيراً، وحصل الإنسان عبر الشاشة على إمكانية التفكير بعمق. إن كل عالم الصوت المتنوع قد توغل في المجال السينمائي الصامت. لقد كان ذلك ثورة حقيقية لا تشبه أبداً ابتكار اللون، الشاشة العريضة، التصوير المجسم (Stereo scopic)» (٢٦).

إضافة اللون للفيلم

لقد كانت الخطوة التكنولوجية الهامة الثانية ـ بعد إضافة الصوت ـ في تاريخ التطور التكنولوجي للسينما منذ اختراعها في عام ١٨٩٥، هي إضافة اللون للفيلم. حتى وقت قريب نسبياً، كان هناك إصرار من قبل كثير من المنظرين بأن الفيلم الأبيض والأسود كان إلى حد ما أكثر أمانة، وأكثر ملاءمة من الناحية الجمالية من الفيلم الملون. وهي نفس الفكرة التي سبق أن قالت بأن الفيلم الصامت كان أكثر نقاءً من الفيلم الناطق، أو اعتقاد أن النسبة ٣٣ : ١ كانت بطريقة أو بأخرى هي النسبة الطبيعية لأبعاد الشاشة، ونظرية تفوق الأبيض والأسود هذه يبدو ـ حسب رأي «جيمس موناكو» الصائب من وجهة نظرنا ـ أنها اخترعت في حقيقة الأمر، كمبرر أكثر من كونها مقدمة منطقية، فصناع الأفلام كانوا يجرون التجارب على اللون، كما هو الحال بالنسبة للصوت. منذ الأيام الأولى لاختراع السينماتوجراف؛ فإن التكنولوجيا المعقدة للفيلم الملون فقط هي التي أعاقتهم. وأثناء الفترة من سنة ١٩٠٠ إلى ١٩٣٥ ابتكرت عشرات من النظم اللونية وبعضها حقق نجاحاً متوسطاً. وعلاوة على ذلك فإن الغالبية العظمى من أفلام الأبيض والأسود في العشرينيات، استخدمت الفيلم الخام المصبوغ لكي تمنح بعداً ملوناً لبعض المشاهد أو اللقطات. ومن الثابت أنه خلال الفترة المبكرة للسينما كانت هناك محاولات واسعة الانتشار للتلوين اليدوي للشرائط السينمائية لا سيما وأن أطول الأفلام كانت قصيرة جداً مما جعل الأمر ممكناً من الناحية الاقتصادية. ـ كما فعل ميليس في بعض أفلامه المبهرة. وأديسون الذي كان يقوم على نحو منظم بصبغ بعض أجزاء أفلامه التي أنتجها على نحو ما نرى في مشهد انفجار البارود في فيلم «سرقة

القطار الكبرى» (١٩٠٣) على سبيل المثال.

ومع ازدياد طول الأفلام بدءاً من عام ١٩٠٥، وازدياد عدد النسخ المطلوبة للتوزيع على دور العرض، اخترع شارل باتيه في فرنسا طريقة آلية تدعى (باتيه كلر) (وأعيد تسميتها باسم «باتيه كروم» في عام ١٩٩٢). وهي طريقة تعتمد على ألواح مثقوبة بطريقة الاستنسل لإتاحة التلوين بطريقة آلية على كل كادر لكي تتطابق هذه الثقوب مع المناطق المطلوب تلوينها بستة ألوان متاحة، وعندما يكون شريط الاستنسل معداً بطول الفيلم كله، يتم وضعه فوق النسخة المطلوب تلوينها ليمرا معاً داخل آلة خاصة بسرعة ٦٠ قدماً كل دقيقة، لتعاد نفس العملية مع نفس النسخة بشرائط استنسل جديدة مطابقة للون الآخر المراد تلوين الفيلم به، كما قام جومون باستعمال نظام مشابه في عام ١٩٠٥ أيضاً، وأصبحت تلك الطريقة شائعة في كل أنحاء أوروبا خلال الثلاثينيات. أما في الولايات المتحدة، فقد كانت هناك طريقة أخرى للتلوين تم تسجيلها في مدينة سانت لويس عام ١٩١٦، اشترك فيها فنان الحفر «ماكس هاند شيجل»، والمصور الفوتوجرافي «الفين وايكوف» ـ وهي الطريقة المعروفة باسم «هاند شيجل» ـ والتي تعتمد على استخدام لون محفور بطريقة الليثوجرافيا يتيح التلوين بثلاثة ألوان، يمكن استخدامه آلياً.

وعندما أصبحت السينما صناعة عالمية كبرى خلال العشرينيات ـ كما يذكر دافيد أ. كوك ـ فإن الاحتياج لإنتاج كميات كبيرة من النسخ أدى إلى تطور طرائق الصبغ والتلوين، والتي كانت تعتمد في جوهرها على طرائق التلوين الآلي في مرحلة تالية، ومنفصلة تماماً عن مرحلة التصوير الفوتوغرافي نفسه، كانت طرائق الصبغ هي الأكثر ذيوعاً، وهي التي تعتمد على نقع النسخة الموجبة من الفيلم بالأبيض والأسود في محلول من الصبغة التي يتباين لونها طبقاً لطابع المشهد أو الديكور الذي يدور فيه. وعلى الرغم من أن طريقة الصبغ تتيح لوناً منتظماً ومتسقاً، إلا أنها لا تؤثر إلا على المناطق الرمادية أو السوداء من الصورة. لكن كانت هناك محاولات للصبغ المزدوج يمكن أن تحقق مؤثرات لونية أكثر تعقيداً، لكي نرى مثلاً السماء الزرقاء مصحوبة بغروب برتقالي، وهكذا فإن ما بين ٨٠ إلى ٩٠٪ من الأفلام الأمريكية كانت منذ بداية

العشرينيات ملونة على نحو ما، على الأقل في بعض مشاهدها، وإن ظلت الألوان تبدو مصطنعة على نحو ملحوظ ـ حسب قول كوك ـ كما أن حلول عصر الصوت، والتسجيل فوق شريط السليولويد، قد أدى إلى صعوبات جديدة، حيث أن الصبغات قد تؤثر على شريط الصوت ذاته، وهو ما جعل شركة «إيستمان كوداك» تحاول التوصل بسرعة إلى حل لهذه المشكلات، فتوصلت في عام ١٩٢٩ إلى شريط السونو كروم، وهو شريط سليولويد حساس بالأبيض والأسود، متاح أصلاً بأصباغ متعددة تطابق تلك الأصباغ المستخدمة بالطريقة المعتادة (أي أن عملية الصبغ كانت تتم قبل التصوير لا بعده، كما كان على الفنان السينمائي أن يختار الفيلم الخام بالصبغة الملائمة التي يريد بها مؤثرات خاصة).

كان على السينما إذن أن تصل لطريقة يتم بها التصوير الفوتوغرافي الملون على نحو مباشر عندما تسقط موجات الضوء على شريط الفيلم الخام. فتم ابتكار طريقتين لتحقيق ذلك هما طريقتا: الجمع والطرح اللوني اللتان تستندان إلى اكتشاف عالم الطبيعة الاسكتلندي «جيمس ماكسويل» (١٨٣١ ـ ١٨٧٨) والذي توصل إليه في عام ١٨٥٥. فقد كان معروفاً آنذاك أن الضوء يتألف من طيف من عدة أطوال موجية مختلفة، تدركها العين على أنها ألوان مختلفة عندما تسقط هذه الموجات فتنعكس أو يتم امتصاصها على الأشياء الطبيعية. لقد كان ما اكتشفه ماكسويل، أن كل الألوان الطبيعية في هذا الطيف يتم تكوينها عن طريق المزج بين ثلاثة ألوان أساسية ـ الأحمر والأخضر والأزرق ـ والتي ينتج عن امتزاجها جميعاً اللون الأبيض، لهذا فإن أي لون يمكن الحصول عليه إما بطريقة الجمع بين مقادير مختلفة من الألوان الأساسية الثلاثة، أو عن طريق «طرح» مقادير مختلفة من الألوان الثلاثة من اللون الأبيض. وهما الطريقتان المستخدمتان للحصول على الألوان في السينما.

وانطلاقاً من هذا الكشف استحدثت طرق عديدة لإنتاج الفيلم الملون منها طريقة (الكينيما كلر) التي قامت باستخدام طريقة «الجمع» بين لونين متعاقبين هما الأحمر والأخضر فقط للحصول على مدى من الألوان يماثل تقريباً المدى من الألوان التي يمكن الحصول عليها باستخدام الألوان الثلاثة الأساسية وذلك في عام ١٩٠٨. وطريقة

الجمع بين ثلاثة ألوان تعرف باسم «كرونوكروم» (١٩١٢)، وطريقة السينيكروم (١٩١٤) وبريتش رايكول (١٩٢٩)، وهما طريقتان تعتمدان على الجمع بين لونين في مرحلة واحدة. وفيها يتم تزويد عدسة الكاميرا بنظام من المنشورات الزجاجية التي تقوم بتقسيم شعاع الضوء إلى مجموعتين حمراء أو خضراء، مما يتيح تعريض شريط الفيلم لهذين اللونين مباشرة ليمكن رؤيتهما بطريقة الجمع من خلال آلة العرض وكأن أحدهما قد طبع فوق الآخر. وفي النهاية فإن طرائق «الجمع» ـ التي هي ـ كما يذكر دافيد أ. كوك ـ، شديدة التعقيد ومكلفة وغير دقيقة وهو الأمر الذي جعل «مؤسسة تكنيكلر» تبتكر خلال العشرينيات نظاماً منافساً يعتمد على طريقة «طرح» لونين من الطيف الأبيض (على العكس من الكيمنيما كلر التي اعتمدت على «الجمع» بين لونين) ويستخدم شريطين من الأفلام الخام. وفقط في عام ١٩٣٥ استطاعت طريقة الشرائط اللونية الثلاثة التي كانت طورتها «تكنيكلر» عام ١٩٣٢ أن تفتح آفاق التصوير الضوئي الملون أمام الغالبية من صانعي الأفلام وهي التي استخدمت لأول مرة في السينما الروائية في الفيلم الروائي القصير «رقصة الكوكاراشا» La Cucaracha (١٩٣٥) وفي أول فيلم روائي طويل «بيكي شارب» Becky Sharp في نفس العام. وهذه الطريقة استخدمت ثلاثة أشرطة منفصلة من الفيلم الخام السالب الأبيض والأسود لتسجيل ثلاثة أطياف لونية هي القرمزي Magenta، والأزرق المخضر Cyon، والأصفر Yellow. وفي عملية الإظهار والطبع كان يتم عمل شرائط فيلمية منفصلة مستنسخة بطريقة الطبع بالقوالب البارزة من كل شريط سالب من الشرائط الثلاثة ثم تستخدم في نقل كل لون من الألوان الثلاثة على النسخة الموجبة النهائية (نسخة العرض) بطريقة قريبة الشبه جداً بالطباعة بالتشرب (كالطباعة الحبرية). وسرعان ما استبدلت هذه الطريقة بطريقة أخرى عرفت بطريقة «الحزمة الثلاثية». Tripack، يتم فيها تجميع الأشرطة السالبة الثلاثة في طبقات فوق شريط واحد. وفي عام ١٩٥٢ ابتكرت شركة ايستمان كوداك Eastman Kodak شريطاً سالباً ملوناً بنظام القناع الملون المتكامل Masking الذي حسن من التمثيل اللوني في الطبعة النهائية Final Print، وسرعان ما صارت شرائط التكنيكلر السالبة مهجورة. ولكن على أي حال ظلت طريقة التكنيكلر

للطبع بالنقل الصبغي dye-transfer printing مستخدمة نظراً لأن الكثيرين من مصوري السينما كانوا يشعرون أن تقنية النقل الصبغي كانت تنتج ألواناً أفضل وأكثر دقة من تقنية إيستمان كوداك للإظهار الكيميائي.

والفرق بين طبعة إيستمان الكيميائية وطبعة تكنيكلر بالنقل الصبغي واضح للمحترفين حتى في يومنا هذا، فطبعة التكنيكلر لها مظهر أبرد، وأنعم، وأكثر دقة من طبعة نظام ايستمان. وبالإضافة إلى هذا فإن طبعة النقل الصبغي تحفظ القيم اللونية لمدة أطول بكثير.

وإنه لمن المفارقة ـ كما يذكر «جيمس موناكو» ـ أن «شركة تكنيكلر» قد أغلقت آخر معاملها للنقل الصبغي في الولايات المتحدة في أواخر السبعينيات. والمكان الوحيد الذي يستخدم فيه نظام «التكنيكلر» الآن بشكل منتظم هو الصين حيث أقامت «شركة تكنيكلر» معملاً بعد فترة قصيرة من اعتراف الولايات المتحدة بجمهورية الصين الشعبية. وفي نفس الوقت تقريباً الذي كانت فيه طريقة النقل الصبغي تخرج تدريجياً من الاستخدام في العالم الغربي، بدأ اختصاصيو الأرشيف والفنيون يتنبهون إلى مشاكل مهمة في طريقة «إيستمان كلر» فالألوان تبهت بسرعة وليست بنفس النسبة لبعضها البعض وكان رأي الخبراء آنذاك أنه مالم يتم الحفاظ على طبعات التكنيكلر بالنقل الصبغي، أو الاسطوانات الملونة ثلاثية الشرائط البيضاء والسوداء المكلفة، فإن معظم أفلام الخمسينيات، والستينيات والسبعينيات الملونة سوف يتردى حالها وتتلف قريباً لا محالة ـ إن لم تكن قد بدأت بالفعل ـ [٢٧]. هذا وقد استحدثت طرق معينة لمعالجة شرائط الأفلام الملونة القديمة بالليزر لإحياء صورتها اللونية والحصول على درجة تقريبية من قيمها اللونية الأصلية، وإن كانت مكلفة.

قبل عام ١٩٥٢ ـ كما يذكر جيمس موناكو ـ كان الأبيض والأسود هو القطع المعياري Standard Format وكان استخدام الملون مقصوراً على المشروعات الخاصة. بين ١٩٥٥ و١٩٦٨، كان الاثنان متساويي الذيوع. ومنذ عام ١٩٦٨، عندما أصبح الخام الملون ذو الحساسية الأسرع والقيم اللونية الأكثر مثالية متوافراً، صار الفيلم الملون هو المعيار، ولم يعد هناك فيلم أمريكي يصور بالأبيض والأسود، والسبب في ذلك ـ

كما يقرر جيمس موناكو ـ يرجع إلى عوامل اقتصادية كما يرجع بنفس الدرجة إلى النواحي الجمالية. إن ذيوع التلفزيون الملون في السبعينيات جعل استخدام الأبيض والأسود ضرباً من المخاطرة من قبل منتجي السينما، حيث أن قيمة إعادة البيع للتلفزيون كان لا بد أن تتأثر.

عصر الشاشة العريضة ..

لقد بدأ عصر الشاشة العريضة في سبتمبر ١٩٥٢ بعرض فيلم «هذه هي السينيراما» This is Cinerama وكان عرضاً ناجحاً موضوعه، في واقع الأمر، كان النظام الذي استخدم في تصويره. والسينيراما التي هي من اختراع فريد واللر Fred Waller استخدمت ثلاث آلات تصوير (كاميرات) وثلاث آلات عرض، وشاشة مقوسة ضخمة إلى جانب نظام الصوت المجسم Stereophonic Sound. ومثل الكثير من نظم الشاشة العريضة، ترجع جذورها إلى معرض السوق الدولية حيث استخدمت «فيتاراما» Vitarama واللر في السوق العالمية في نيويورك في عام ١٩٣٩. وفي عام ١٩٥٣ تم عرض أول فيلم بنظام السينما سكوب باسم «الرداء» The Robe من إنتاج شركة فوكس القرن العشرين. وهو النظام الذي استخدمت فيه العدسة المتغيرة anamorphic lens في آلة التصوير وفي آلة العرض والتي تقوم بتغيير أبعاد المنظور عن طريق ضغط الصورة أفقياً أي من الجانبين أثناء التصوير (بنسبة ١ إلى ٢) وتبسطه أي تعيده إلى أصله أثناء العرض أي تعيد الصورة المعروضة (المضغوطة) أصلاً إلى شكلها الطبيعي. ونسبة المنظر في هذا النظام ١ إلى ٢,٣٤، على أساس أن الارتفاع هو وحدة القياس، وذلك عوضاً عن نظام آلات العرض المتعددة غير المألوف كما في السينيراما. وسرعان ما صار نظام السينماسكوب هو النظام المعياري للشاشة العريضة في الخمسينيات. أما نظام التكنيسكوب Techniscope الذي ابتكرته شركة تكنيكلر؛ وتم إدخاله إلى صناعة السينما عام ١٩٦٣، فكان أول محاولة في إعداد الأفلام للشاشة العريضة، يعتمد تصميمها على توفير استهلاك الفلم السالب. وتستخدم آلة تصوير خاصة، يتحرك فيها الفيلم بعد كل تعريض، بمسافة تكافئ تلك المحتوية على ثقبين

متتالين من الفيلم مقاس ٣٥ ملم، ويتم التصوير بالمعدل العادي، أي بسرعة ٢٤ صورة (إطار أو كادر) في الثانية، والعدسات المستخدمة في التصوير، ليست من النوع المغيرة لأبعاد المنظور، لا تختلف عن العدسات العادية، المستخدمة في إعداد إطارات ارتفاع كل منها، يكافئ ارتفاع أربعة ثقوب. وبواسطة آلة طبع بصري Optical Printer خاصة، يتم إعداد أفلام موجبة مقاس ٣٥ ملم، تحتوي على صور ذات أبعاد مساوية للأبعاد القياسية المميزة لإطار «السينما سكوب» أو «البنافزيون» "Panavision" .

وفي أثناء ما كان يجرّب صناع الأفلام نظم الشاشة العريضة لسنوات عديدة، كان التهديد الاقتصادي الذي طرحه التلفزيون كوسيط اتصال وترفيه جماهيري في بداية الخمسينيات هو الذي جعل استخدام نظم الشاشة العريضة في صناعة السينما أمراً شائعاً في آخر الأمر. وبتوريث صناعة الفيلم النسبة الباعية Aspect Ratiota الاعتباطية ٣٣ : ١ لصناعة التلفزيون الجديدة، سرعان ما اكتشفت استوديوهات صناعة السينما أن أكثر أسلحتها قوة ضد منافسة الفن الجديد ـ أي التلفزيون ـ لها هو حجم الصورة Image size. ونظراً لأن السينيراما كانت صعبة المأخذ فسرعان ما أبطل استخدامها. وسادت النظم ذات الكاميرا الواحدة مثل السينما سكوب وفيما بعد البانافيزيون. وأيضاً أوجدت السينيراما ظاهرة الفيلم ثلاثي الأبعاد 3-D أو الفيلم المجسم Stereoscopic التي لم تدم طويلاً. وهو نظام كان يفتقر أيضاً للمرونة لحد بعيد كي يكتب له النجاح، ولم يزد عن كونه ثمرة مبتدعة لجذب الجمهور. وكان فيلم ألفريد هيتشكوك «أطلب رقم (م) للقتل» Dial M for Murder، لا شك هو أفضل الأفلام التي صورت بالطريقة ثلاثية الأبعاد 3-D، ولم يعرض عرضاً مجسماً 3-D إلا في ١٩٨٠.

ومن المفارقة ـ كما يذكر جيمس موناكو ـ أن النظام ثلاثي الأبعاد 3-D حاول أن يكتشف مجالاً من جماليات الفيلم سبق أن تم التعبير عنه فعلاً على نحو جيد لا بأس به بواسطة الفيلم ثنائي الأبعاد المسطح. إن إحساسنا بتجسيم مشهد ما يعتمد سيكولوجيا على عوامل كثيرة غير النظر الثنائي المدمج Binocular vision كتوزيع درجات الضوء والظل والحركة، والبؤرة، هي كلها عوامل سيكولوجية هامة. وعلاوة على هذا، فإن

التقنية ثلاثية الأبعاد قد أنتجت تأثيراً تشويهياً ملازماً، مما تسبب في تشتيت الانتباه عن موضوع الفيلم. هاتان المشكلتان التوأمان اللتان سيكون على الهولوجرافيا Holography * وهو نوع أكثر تقدماً من أنواع التصوير المجسم، أن يتغلب عليهما قبل أن تصبح هذه الطريقة يوماً ما بديلاً محتملاً للفيلم المسطح.

إن استحداث الطرق الخداعية المختلفة في الخمسينيات، كان لها نتائج نافعة على أي حال. وإحدى تلك الطرق التي تنافست مع السينماسكوب في تلك السنوات هي طريقة «برامونت فيزتافيزيون» Paramount's Vista Vision، التي ابتكرت فكرتين جديدتين عمراً أكثر من الطريقة ذاتها. وهي طريقة تقوم على أساس إمرار الفيلم أفقياً، في كل من آلة التصوير وجهاز العرض السينمائي. والإطار الواحد في الفستافزيون، يشغل ضعف المساحة التي يشغلها الإطار على الفيلم مقاس ٣٥ ملم في التصوير العادي. ولم تنتشر هذه الطريقة، بسبب احتياجها إلى إحداث تغييرات خاصة بها، في نظام تحريك الفيلم بكل من آلة التصوير وجهاز العرض. وما يميزها عن طرق الشاشة العريضة الأخرى، هو استخدام فيلم مقاس ٣٥ ملم في التصوير، وعدم حاجتها إلى عدسة مغيرة لأبعاد الصورة Anamorphic lens، مثل عدسة السينما سكوب، سواء عند التصوير أو العرض. وفي الفترة فيما بين عام ١٩٥٦ وعام ١٩٦٦ شاع استخدام طريقة التكنيراما التي ابتكرتها شركة التكنيكلر، وهي تستخدم فيلماً سينمائياً مقاس ٣٥ ملم، ولكن الصورة الناتجة على الفيلم، تشغل مساحة مناظرة لتلك المساحة المخصصة، لإطارين في التصوير السينمائي العادي، ويتم التصوير في هذه الطريقة باستخدام آلة تصوير ذات تصميم خاص شبيهة بآلة التصوير بطريقة «الفستافيزيون»، بحيث يتحرك الفيلم فيها أفقياً، بمسافة ثمانية ثقوب جانبية للإطار الواحد. كما أن آلة التصوير هذه مزودة بعدسة مغيرة لأبعاد المنظور تقوم بضغط المنظر الجاري تصويره، بنسبة ١,٥، بواسطة آلات طبع بصري خاصة، يتم إعداد أفلام موجبة، مقاس ٣٥

* Holography : نظام تصوير يستخدم ضوء الليزر، الذي يقوم واقعياً باستنساخ الأبعاد الثلاثة للفضاء والتغيّر الظاهر في التطور Parallax.

ملم، صالحة للعرض بطريقة السينما سكوب، ـ التي سبق شرحها ـ من الأفلام السالبة المعدة بطريقة التكنيراما. لقد اقترحت طريقة الفستافزيون ـ على حد قول جيمس موناكو ـ خطين مفيدين للتطور: أولاً أنه إذا كان شريط الفيلم نفسه أكبر فإنه سوف يسمح بالتصوير للشاشة العريضة بنفس درجة الوضوح (وهذا هو الذي أدى إلى ابتكار الفيلم الخاص مقاس ٦٥ ملم) والفيلم مقاس ٧٠ ملم اللذين كانا يخضعان للتجربة من ١٩٠٠، ولقد استخدمت طريقة تود أيه ـ أوه Todd-AO للتصوير السينمائي للشاشة العريضة بواسطة آلة تصوير خاصة، على فيلم مقاس ٦٥ ملم. ويطبع هذا النوع من الأفلام على أفلام موجبة بالمقاس الواجب استخدامه للتوزيع والعرض. والنتيجة هي توفر هذا النظام المركب من النسب الباعية الممكنة ـ بعضها لنسخ التصوير وأخرى لنسخ التوزيع، وبعضها للاثنين.

وأخيراً استحدث نظام «إيماكس» Imax وهو اختصاراً باللغة الإنجليزية لسينما «الصورة القصوى أو الصورة في حدها الأقصى»، بحيث تبلغ مساحة الشاشة فيها عشرة أضعاف مساحة شاشة السينما لفيلم ٣٥ ملليمتراً القياسية، وثلاثة أضعاف مساحة شاشة السينما لأفلام السبعين ملليمتراً. . وهي من الضخامة بحيث يمكنها أن تعرض صورة الحوت الكبير بالحجم الطبيعي (يبلغ ارتفاعها أكثر من عشرين متراً) ويصور الفيلم بنظام «الإيماكس» على شريط فيلم ٣٥ ملم عادي ولكنه يسير في الكاميرا أفقياً وليس رأسياً، وتسجل الصورة على إطار (كادر) يمثل ٨ ثقوب بطول الشريط، «وبعدسة ضاغطة» مخصوصة. وفي آلة العرض يسير الفيلم أفقياً، وهو النظام الوحيد الذي يتبع هذه الطريقة. ويعرض الشريط بقطع ٣٥ملم وبامتداد ٨ ثقوب على طول الشريط مما ينتج عنه صورة ضخمة جداً بالأبعاد التالية على الشاشة: ٧٠,٥ قدماً (٢١,٥ متراً) وعرض ٩٢,٧٥ قدماً (٢٨,٣ متراً). ويكون حجم الصورة مماثلاً لبناء سبعة طوابق. وعادة ما يتم وضع كراسي المتفرجين بزاوية ٤٥ درجة حتى يكون لكل متفرج الفرصة لرؤية الشاشة دون أي تشويش. ويتم تزويد هذه الشاشات بمكبرات صوت ذات طاقة تساوي ١٨ ألف وات بأنظمة صوتية ٦ قنوات.

لقد تأسست أنظمة «إيماكس» عام ١٩٦٧ بعد نجاح أول عروض الشاشات المتعددة

في معرض "EXPO" في مونتريال بكندا (١٩٦٧). ثم تم تطويره في معرض "EXPO" في أوزاكا في اليابان (١٩٧٠) وتم تشييد أول دار عرض سينما «إيماكس» دائمة في «سينا سفير» في تورنتو عام ١٩٧١.

ولهذا النظام في التصوير كاميرا خاصة تزن ٣٨ كيلوجراماً، ولها حوامل قوية، وتصور من الهليكوبترات والطائرات الصغيرة باتزان وثبات تام، ومزودة بأجهزة توازن وحركة خاصة.

وصورة «الإيماكس» ذات ثلاثة أبعاد تصورها كاميرتان معاً بزاوية محسوبة، والتصوير بنظام «الإيماكس» أكثر تكلفة، فقد تزيد ميزانية الفيلم الذي يصور بنظام «الإيماكس» بنسبة ١٠٪ عن الفيلم الذي يتم تصويره بالنظم الأخرى. وذلك لما يتطلبه التصوير بهذا النظام من وقت وجهد لتحريك الكاميرا الأثقل في الاتجاه حسب رأي جيمس كاميرون مخرج فيلم «تايتانيك» وهو الفيلم الذي عرضت بعض نسخه «بالإيماكس» ولكنه لم يتم تصويره بنفس النظام.

ولم تعد تقنيات أفلام شركة إيماكس مجرد تجربة للعرض الفني، بل قد تصبح هي مستقبل الأفلام التي تنتج وتعرض في دور السينما. لقد أصبح في إمكان ضخامة الصورة التي ترتفع إلى ٢١ متراً أن تثير ردود أفعال ملموسة في وجدان المتفرجين.. إنها تقترب مما سنصل إليه من الأفلام «المحسوسة» (Feelies) والتي لها تأثير عميق، كما تم التنبؤ بها في رواية «عالم جديد شجاع» لألدوس هاكسلي، وقد يزداد اقترابها عن ذلك. وكلما تقدمت تقنيات التجسيم الثلاثية الأبعاد، بدا الممثلون وكأنهم يحلقون في الفضاء ويطيرون فوق رؤوس المتفرجين.

وقد تكون المساحات الضخمة لشاشات العرض، كما في حالة شاشات شركة «إيماكس» هي الوسيلة الوحيدة التي تقدم للمتفرجين السبب المقنع لكي يتركوا منازلهم، ويولوا ظهورهم لشاشات تلفزيوناتهم عالية الوضوح (High Definition T.V). ويقول ريتشارد هولاندر من شركة «بلوسكاي» التي نفذت المؤثرات الخاصة لفيلم «ت ـ ركس» : «سوف تزداد مساحة شاشة العرض، وهذا الازدياد سيشكل الميزة الفريدة». (٢٩)

استنتاجاً مما تقدم سنجد أن السينما طوال مسار تطورها التكنولوجي منذ اختراع السينماتوجراف في نهاية القرن الماضي مروراً بانتقالها من الصمت إلى النطق، ومن الأبيض والأسود إلى الملون، ومن الشاشة ٣٥ ملم ذات النسب الباعية القياسية إلى الشاشة العريضة بأنواعها المختلفة، ومن التصوير ثنائي الأبعاد المسطح إلى التصوير ثلاثي الأبعاد المجسم (وإن لم يكن معمماً)، ومن الصوت أحادي البعد إلى الصوت المجسم، كانت دائماً تسعى سعياً حثيثاً على أيدي مهندسيها وفنانيها نحو جعل تجربة المشاهدة من الوجهة الحسية والسيكولوجية للمشاهد مماثلة بأكبر درجة لتجربة معايشته لأحداث الواقع ووقائع الحياة حسياً وسيكولوجياً، بحيث يعتقد أن ما يراه على الشاشة هو الحقيقة.

والآن ننتقل بالحديث إلى مرحلة أخرى من مراحل التطور التكنولوجي والجمالي لفن السينما..

استخدام الفيديو في السينما

في بداية العشرينيات من القرن العشرين، عندما كتب المخرج الأمريكي العبقري د. و. جريفيث متنبئاً بما سوف يحدث من تقدم وتطور في تكنولوجيا صناعة الفيلم السينمائي وعرضه لم يكن يتصور أن ما كتبه كنبوءة فنان فذ نافذ البصيرة سوف يتحقق بأسرع مما قدره ببصيرته حين كتب في عام ١٩٢٤ بأن «الناس بعد مائة عام سيستطيعون مشاهدة الفيلم السينمائي على متن الطائرات والقطارات»[٣٠]. وهو ما تحقق في السبعينيات من القرن المنصرم بواسطة تكنولوجيا الفيديو التي حققت إمكانية التزاوج بين الفيلم والتلفزيون، أي بين وسيطين لهما طبيعتان مختلفتان، فالأول وسيط فوتوغرافي والأخير إلكتروني. فكما هو معروف يتم تسجيل الصورة الفيلمية عن طريق تعريض الطبقة الحساسة للضوء من الفلم الخام (Light sensitive layer, G.B.,photographic emulsion. U.S.) للضوء المار عبر عدسة الكاميرا ليسقط على سطحها مكوناً صورة سالبة مقلوبة للموضوع المصور -

وهي طبقة تتكون من عجينة جيلاتينية حساسة للضوء مركبة من أملاح الفضة تتغير كيميائياً عند تعريضها للضوء ومثبتة على دعامة من السليلويد ـ ويتم إظهار هذه الصورة السالبة في المعمل عن طريق معالجتها كيميائياً ثم طبعها على شريط موجب من الفيلم الخام بواسطة آلة الطبع الضوئي (Optical printer) إما بطريقة التلامس (Contact printing) أو الإسقاط الضوئي (Projecting) للحصول على نسخة موجبة من الصورة المسجلة لعرضها بإسقاطها على الشاشة من خلال تمريرها في آلة العرض أمام عدسة ومصباح ضوئي بمعدل سرعة مساو لمعدل سرعة تسجيل الصورة في الكاميرا وهو ٢٤ إطاراً في الثانية، بحيث تدرك كصوّر متصلة الحركة بفضل خاصية بقاء الرؤية للعين البشرية. بينما الصورة التلفزيونية هي صورة ذات طبيعة إلكترونية، حيث تقوم الكاميرا التلفزيونية بتحويل الصور المرئية إلى إشارات كهربائية تسمى إشارات مرئية (Video Signals) من الممكن تحميلها على موجات راديو عالية التردد يتم إرسالها على الهواء ليلتقطها جهاز الاستقبال التلفزيوني (T.V receiver) ويقوم بإعادة تحويلها إلى إشارات كهربائية، ومن ثم يقوم أنبوب الصورة (Picture tube) داخله بعرضها كصورة مرئية مرة أخرى. ويعمل التلفزيون على إنتاج صور ثابتة، ولكنها تعرض الواحدة تلو الأخرى بسرعة كافية بالحركة ـ كما هو الحال في الفيلم ـ اعتماداً على ظاهرة «بقاء الرؤية».

ولأن التلفزيون هو وسيط إلكتروني والدوائر الإلكترونية لا تستطيع أن تتعامل مع جزء واحد من المعلومات في كل مرة، لذلك كان على الكاميرا التلفزيونية أن تقوم بتقسيم الصورة إلى سلسلة من الأجزاء الصغيرة Pixels وهي ما يطلق عليها عناصر الصورة. وبمجرد أن تقسم الصورة الواحدة (الإطار أو الكادر) الكاملة إلى هذه الفسيفساء الإلكترونية (Electronic mosaic)، عندها يتم معالجة هذه النبضات الإلكترونية وتتولد «إشارة الفيديو» (Video Signal) وهي الإشارة الكهربية التي تدل على معلومات الصورة والتي تنقلها من مكان إلى مكان ـ التي ترسل في النهاية إلى جهاز الاستقبال التلفزيوني، الذي يقوم بدوره بحل شفرة الإشارة، ويعيد تحويلها مرة أخرى إلى الصورة الضوئية الأصلية لذلك يكون المطلوب هو أن ترسل هذه

الإشارة من الكاميرا (Camera Output) إلى شاشة جهاز الاستقبال (The input of picture tube). وهكذا تقوم الكاميرا التلفزيونية بتشفير المشهد وتحويل الصورة الضوئية إلى سلسلة متتابعة من الموجات الكهربية دالة عليها، والتي تتكون منها الإشارة المرئية (التلفزيونية). . ويقوم جهاز الاستقبال بحل شفرة الإشارة التلفزيونية ليحولها بدوره مرة أخرى إلى الصورة الأصلية [٣١].

في واقع الأمر لم يكن من الممكن لتقنيات الفيلم والتلفزيون أن يتداخلا قبل ظهور شريط الفيديو إلى الوجود. فمن قبل لم يكن هناك إمكانية لتسجيل الصورة الإلكترونية واستنساخها. كانت آلة التصوير التلفزيونية تنقل الصورة نقلاً مباشراً. وبعدئذ تضيع إلى الأبد فلم تكن تستطيع الصورة التلفزيونية البقاء أكثر من الصورة التي تنعكس على المرآة. فلم يكن قد تم ابتكار شرائط الفيديو وبالتالي لم يكن هناك أي نوع من أنواع التسجيل أثناء التصوير، وبالتالي المونتاج بعد التصوير ـ على عكس التصوير السينمائي ـ [٣٢].

وكانت الوسيلة الوحيدة للعمل التلفزيوني قبل شريط الفيديو تتم بطريقة الكينوسكوب Kinescope or kine process وهي طريقة لتصوير العمل التلفزيوني أثناء عرضه على الشاشة على أفلام ٣٥ملم، ١٦ ملم ويتم تحويل الصورة من السالب إلى الموجب إلكترونياً، ولكنها كانت عملية مرتفعة التكاليف وغير عملية. وفي عام ١٩٥٦ توصلت شركة أمبكس Ampex الأمريكية. إلى تصنيع أول شريط فيديو تجاري مسجل في اجتماع المؤسسة الدولية للعاملين بالإذاعة والتلفزيون في شيكاغو[٣٣]. «أي أنه أصبح شريط مغناطيس، يسجل عليه الصورة والصوت، وهو تطوير للشريط المغناطيسي المستخدم وقتئذ في تسجيل الإشارات الصوتية Audio Signal ، ويقابل تماماً شريط الفيلم السينمائي الذي يسجل عليه الصورة والصوت[٣٤]. ويتكون شريط الفيديو من ثلاث طبقات : (١) الطبقة الأولى، هي الطبقة الداعمة، وهي قوية من مادة البلاستيك المرنة، وتسمى Mayler، (٢) الطبقة الثانية وهي مادة لاصقة مفروشة بالتساوي على الطبقة الداعمة Adhesive، (٣) الطبقة الثالثة الأساسية وهي عبارة عن حبيبات متناهية الصغر من أكسيد الحديد Ferrous Oxide وهي موزعة بالتساوي

ومثبتة على الطبقة الداعمة بواسطة الطبقة اللاصقة، وتتشابه الفكرة الأساسية التي وراء تسجيل شريط الفيديو مع طريقة تسجيل شريط الصوت Audio tape. فعندما يمر شريط الفيديو أمام رأس التسجيل Rccord Head، تتولد عليه أعداد كبيرة من المجالات الكهرومغناطيسية في أشكال محددة تتماثل تماماً مع معلومات إشارة الفيديو الأصلية. وأثناء إعادة العرض، يمر الشريط أمام رأس العرض Playback Head والتي تقرأ المجالات الكهرومغناطيسية التي تشكلت أثناء التسجيل على الشريط وتحويلها إلى إشارة الفيديو المسجلة الأصلية. وفي حين يحتاج تسجيل شريط الصوت إشارة إلكترونية ذات مجال تردد يتراوح بين (٢٠ ـ ٢٠,٠٠٠ هرتز)، يحتاج تسجيل صورة تلفزيونية ملونة بإشارة ذات مجال تردد تبلغ «٥,٥ ميجاهرتز»[٣٥].

ومنذ ظهور أول شريط فيديو عام ١٩٥٦ وحتى الآن ظهر أكثر من نوع من شرائط الفيديو المتنوعة في خاماتها وأشكالها وأحجامها وطرق تسجيلها. ومنها شرائط ٢ بوصة ويتم التسجل عليها بنظام المسح العمودي بالإشارة المرئية المركبة منخفضة الموجة وهو نظام تسجيل بالرؤوس الأربعة. وفي عام ١٩٧٨ بدأ شريط ١ بوصة يحل محله إذاعياً ومعه الشرائط ذات الأحجام الصغيرة، فهو أول شريط يتبع التسجيل بنظام للمسح الحلزوني وهو نظام المسح ظهر عام ١٩٦٠ وقد استخدم لزيادة سرعة الشريط أمام رؤوس التسجيل.

كان من البديهي أن يتبع ابتكار شريط الفيديو استحداث وسائل تقنية في مجال التلفزيون كالمونتاج الإلكتروني. وفي بداية ١٩٦٠ ظهر أول جهاز لعمل مونتاج إليكروني لشرائط الفيديو ٢ بوصة تسمى (EDTIC). وهي التي سمحت للقطات والمشاهد بأن تجمع معاً بدون قص ولصق الشريط كما في السابق. وهذه التقنية الجديدة كانت تتطلب من المونتير أن يعرض الشريط الأصلي الذي يحتوي على اللقطات والمشاهد التي تم تصويرها على جهاز عرض (VTR Player)، ونقل وتسجيل هذه اللقطات والمشاهد في التسلسل المطلوب على جهاز تسجيل (VTR Recorder). وعن طريق جهاز مونتاج إلكتروني موضوع داخل جهاز التسجيل أصبح من الممكن تجميع هذه اللقطات والمشاهد بدون تشويه أو إزاحة في الصورة في أماكن القطع. والمونتاج

الإلكتروني لشرائط الفيديو هي عملية ديناميكية، فعند كل قطعة مونتاج، على شرائط الفيديو الموضوعة في الجهازين أن ترجع إلى الخلف، تتزامن، ثم تسير إلى الأمام في سرعة واحدة وعند النقطة المحددة للمونتاج يبدأ جهاز التسجيل (VTR Recorder) في التحول من صيغة العرض (Play back mode) إلى صيغة (Record mode) وبالتالي يتم تسجيل إشارات الفيديو المرسلة من جهاز العرض (VTR player).

وهكذا أتت EDTIC بجهاز سيطرة جديد يستطيع التحكم في الشرائط أثناء عمل المونتاج الإلكتروني، بل ويحتوي ضوابط تسمح بعمل مونتاج صوت فقط (Audio)، وصورة فقط (Video)، وصورة وصوت معاً (Video and Audio)، بل إنها تحتوي أيضاً على نظام تقديم أو تأخير نقطة المونتاج إطار ـ إطار (Frame - by - frame) حتى أنه أصبح من الممكن عمل مونتاج لشرائط الرسوم المتحركة (Animation tapes) عليها. ولم يتوقف الأمر على استحداث أدوات المونتاج الإلكتروني ولكن أيضاً كاميرات الفيديو التي تقوم بتسجيل الصورة على شرائط الفيديو المختلفة بكفاءة مثل الـ U Matic. BETACAM. VHS وكان من الضروري لكي تنشأ علاقة بين الفيديو والفيلم، بحيث يستفاد من إمكانات الفيديو في السينما، أن تبتكر وسيلة وصل بينهما. وبالفعل نجح مهندسو السينما في ابتكار وسيلة لنقل الصورة الفوتوغرافية المسجلة على شريط الفيلم (السليولويد) إلى صورة إلكترونية مماثلة على شريط الفيديو المغناطيسي وهو ما عرفت بالتليسين (Telecine) أو (The Film Chain) وهي عبارة عن جهاز توشيج يوضع بين آلة عرض سينمائي وكاميرا تلفزيونية يحول الصورة الفيلمية ذات ٢٤ إطاراً (كادر) للثانية إلى ٢٥ إطاراً للثانية على شريط فيديو، ويعد جهازاً متعدد الأنماط. وكان من نتيجة هذا الابتكار أن أمكن عرض الأفلام السينمائية ـ بعد نقلها بهذه الطريقة ـ على هيئة شرائط فيديو على شاشات أجهزة الاستقبال التلفزيونية بعد توصيلها بأجهزة عرض الفيديو (VTR player) مما وسع من دائرة توزيع وعرض الأفلام السينمائية وتداولها لتشمل المنازل والمدارس والأماكن العامة كالمقاهي والنوادي ووسائل النقل الخاصة والعامة كالسيارات والأتوبيسات والطائرات، إلا أن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد بل إن تكنولوجيا الفيديو دخلت

مراحل صنع الفيلم السينمائي المختلفة وخاصة بعد أن تضافرت مع استخدام الكمبيوتر في مجال صناعة الفيلم، تقريباً في جميع مراحل إنتاج الفيلم ـ كما يقرر جيمس ماناكو بحق ـ أصبح الفيديو يخدم العديد من الأغراض المفيدة. فأكثر الميزات وضوحاً لشريط الفيديو على شريط الفيلم هي أن شريط الفيديو يكون جاهزاً للمشاهدة فورياً؛ فهو لا يحتاج للإظهار والطبع أولاً. علاوة على أن الفيديو أتاح إمكانية إذاعة الصورة الفيلمية التي يلتقطها المصور لمشاهدة الفيلم لحظياً أثناء التصوير لترى على عدد من أجهزة استقبال تلفزيونية وتراقب من قبل الطاقم الفني وعلى رأسهم المخرج في موقع التصوير، بينما كان المصور من قبل هو الشخص الوحيد الذي يرى الصورة الفعلية للموضوع الذي يجري تصويره من خلال عين الكاميرا. وكنتيجة لذلك، صار لشريط الفيديو عدد من الاستخدامات في موقع التصوير. فهو يحرر المصور من سيطرة الكاميرا، حيث دخل في مكونات الكثير من الكاميرات المستحدثة مثل الـ Steadicam التي استحدثت في بداية السبعينيات، وهي كاميرا محمولة تتمتع بقدرة كبيرة على الحركة الحرة ومزودة بمراقب فيديو صغير (Monitor) يظهر الصورة على الشاشة ليراها المصور دون أن ينظر في عين الكاميرا مما يمنحه قدرة أكبر على المناورة أثناء التصوير وسيطرة يدوية أكبر على الكاميرا وعلى حملها في حالة الحركة أيضاً، وذلك شأن نظام التصوير المعروف بـ Louma وهو عبارة عن كاميرا خفيفة الوزن يمكن تثبيتها برافعة ذات ذراع خفيفة الوزن أشبه بالميكروفون مزودة بنظام تحكم ذي موتور مؤازر (Serve-motors) ويوجهها المصور عن بعد وتنقل صوراً الكترونية (فيديو) من محدد رؤية الكاميرا إلى جهاز مراقب (Monitor) موجود بموقع المصور الذي قد يكون خارج حجرة ضيقة مكدسة، أو على بعد أميال، إذا اقتضت الضرورة ذلك، وهو نظام استحدث في منتصف السبعينيات وفي التصوير السينمائي العادي، يمكن إلصاق كاميرا فيديو بالكاميرا السينمائية بواسطة مرآة عاكسة جزئياً، يمكن أن ترى نفس الصورة التي يراها المصور. وهكذا يمكن للمخرج (وفنيين آخرين) أن يراقبوا على جهاز استقبال تلفزيوني (receiver) في مكان آخر الصورة الدقيقة لما يتم تصويره، والمشهد الذي يسجل على شريط الفيديو أثناء التصوير السينمائي يمكن إذاعته على الفور مما يمكن

الممثلين والفنيين من مراجعة المادة المصورة في الحال والتأكد من أن الأمور سارت كما خطط لها. وبالتالي يتم بشكل كبير اختصار الاحتياج لمرات التصوير الإضافية لنفس اللقطات.

والفيديو له تطبيقاته في عملية التوليف، فالتوليف الإلكتروني، خاصة عندما ينتفع بذاكرة وبرامج الحاسوب (الكمبيوتر)، يكون أسرع وأبسط بكثير جداً من التقطيع المادي للفيلم. الفيلم يمكن أن ينقل على شريط فيديو بغرض التوليف مع الإبقاء على قناة واحدة من الشريط (أو قسم من ذاكرة الحاسوب) لأرقام الإطا Frame numbers. وبمجرد أن يتم توليف شريط الفيديو بشكل مرض، يمكن استدعاء أرقام الأطر، لتكون مرشداً ومضموناً ولا يخفق في عملية التقطيع الفعلي للفيلم. فتكنولوجيا الحاسوب تسمح بأن يجمع مؤلف الفيلم مقطعاً من اللقطات فورياً، ويطلب من الحاسوب أن يتذكر المقطع. ثم يعيد تقطيعه على وجه السرعة، ويقارن النسختين ويستدعي النسخة الأكثر تأثيراً. وهكذا يتم تبسيط مشكلة تخزين واسترداد آلاف القطع من الفيلم تبسيطاً شاسعاً. فتخزين الإشارة الإلكترونية على قرص يمنح إمكانية الوصول الفوري والجزافي لأي لقطة.

وبالرغم من أن عملية التحويل من الفيلم إلى الفيديو قد بلغت الآن درجة عالية من الكفاءة وأصبح من الممكن الحصول على صورة فيديو أكثر حدة مما مضى تنتج خصيصاً بغرض التحويل من الفيديو ـ للفيلم معززة بتقنيات إلكترونية قادرة على منح صورة فيلمية أكثر نقاء وجودة ـ ومن الأفلام التجارية التي تم تصويرها بهذه الطريقة فيلم «فرانك زاب ٢٠٠ موتيل» Frank Zappa's 200 Motel (١٩٧١) ـ وبالرغم من أن معدات التصوير والتسجيل الفيديو الاحترافية أصبحت تنافس نظيرتها السينمائية في الكفاءة والجودة، إلا أن صورة الفيديو ما تزال لا تملك نفس درجة الحدة والوضوح والنقاء التي تمتلكها الصورة الفيلمية (الفوتوغرافية). وهي المعضلة التي يعمل على حلها الخبراء المتخصصون في هذا المجال.

إذا كان نطق السينما نتيجة لتطوير تكنولوجيا الصوت هو الثورة الأولى في تاريخ السينما فإن التحول إلى التكنولوجيا الرقمية في عملية صنع الفيلم السينمائي وعرضه هو بمثابة الثورة الثانية في مسار السينما، فابتكار الحاسوب (الكمبيوتر) والثورة التكنولوجية التي أحدثها في كافة مناحي المعرفة والنشاط الإنساني شملت فيما شملت كافة وسائل الاتصال الحديثة والوسائط المتعددة بما فيها الصناعات الترفيهية بأشكالها المختلفة وتكنولوجيا الفنون وتقنياتها. ولم تستثن السينما من ذلك وهو الأمر الذي كان له عظيم الأثر على صناعة السينما وتكنولوجيا الفيلم. فعبر الكمبيوتر دخلت اللغة الرقمية إلى طرائق صناعة الفيلم في مراحلها المختلفة: ما قبل التصوير. والتصوير، وما بعد التصوير، وهي اللغة المعبرة عن تكنولوجيا جديدة تقوم على أساس معلوماتي مشفر رقمياً بدأ استخدامها في صناعة الفيلم، وبعد أن تبلورت طرائق استخدامها أولاً في مجال الفيديو، فأصبحت أساساً لدمج كلا المجالين: الفيديو والسينما وركز تزاوجهما لينتجا ما يعرف الآن بالسينما الرقمية. وهذا التحول من الفوتوغرافي للرقمي يمثل في واقع الأمر - كما سبق أن ذكرنا سالفاً - الثورة الثانية في صناعة السينما بعد ثورة الصوت والتي من شأنها أن تحدث تغييراً جذرياً في الأوجه المختلفة لفن السينما (التكنولوجي - الصناعي، التجاري، التقني، والفني - الجمالي) كالذي أحدثته ثورة الصوت إن لم يكن أعمق وأبعد أثراً على شكل سينما القرن الحادي والعشرين مما حدا بالبعض أن يطلق عبارات مثل موت الفيلم/ اضمحلال السينما، الرقمي أو الموت.

في حقيقة الأمر عندما نتكلم عن الثورة الرقمية في السينما باعتبارها وقائع ثورة معلنة فيجب أن لا نغفل أنها لا تخرج عن إطار ثورة علمية تكنولوجية شاملة بما لها من آثار اقتصادية وسوسيولوجية وثقافية وإنسانية واسعة هي الثورة المعلوماتية التي جعلتنا نطلق على عصرنا الحالي في مطلع القرن الحادي والعشرين عصر المعلومات. حيث تنتشر الحاسبات ووسائل الاتصالات الرقمية السلكية واللاسلكية في العالم بسرعة رأسية وما يترتب على ذلك من آثار على المدنية والثقافة الإنسانية في القرن الحالي. ويذكر نيكولاس نيجروبونت Nicholas Negroponte في هذا الصدد (يشعر بعض

الناس بالقلق من التقسيم الاجتماعي إلى أغنياء المعلومات وفقراء المعلومات. أو إلى العالم الأول والعالم الثالث ولكن التقسيم الثقافي الحقيقي سوف يصبح بين الأجيال المتعاقبة. فعندما أقابل أحد الأشخاص ويخبرني أنه اكتشف الاسطوانات المدمجة، فيمكنني التخمين بأنه والد لطفل بين الخامسة والعاشرة من العمر. وحينما ألتقي بامرأة تتحدث عن اكتشافها لشركة (أمريكا أون لاين America Online) فإن الاحتمال الأكبر هو أن في بيتها مراهقاً. ذلك أن استخدام الأقراص المدمجة ككتاب إلكتروني، أو شركة «أمريكا أون لاين» كوسيط أخباري اجتماعي، يعتبر من وجهة نظر الأطفال أمراً مسلماً به وواقعاً مثلما لا يفكر الكبار في وجود الهواء إلا حين اختفائه وعدم وجوده). (٣٦)

ويستطرد «نيجرو بونت» في سياق شرحه للتطور الفائق السرعة في مجال التكنولوجيا الرقمية وما لها من نتائج مدنية وثقافية هائلة مرتقبة قائلاً «لم يعد الحساب يتعلق بالحاسبات ذاتها، بل استخدام الحساب (Computing) هو الحياة نفسها. فالمفهوم التقليدي للحاسب الكبير (Mainframe) تم استبداله في مختلف أنحاء العالم تقريباً بالحاسبات الشخصية، حيث لاحظنا أن الحاسبات تنتقل من الغرف الكبيرة المكيفة إلى الدواليب ثم إلى أعلى المكاتب، وحالياً أصبحت الحاسبات تنتج في صورة صغيرة محمولة نضعها في حجرنا (Laptops) أو في الجيب ولكن هذه ليست النهاية فالتطور مستمر.

ويضيف راسماً صورة للعالم بعد ألف سنة «إذا تخيلنا العالم بعد ألف سنة فيمكن أن يتم الاتصال بين كل من أزرار كمي قميصك الأيمن والأيسر. أو حلق الأذن اليمنى والأذن اليسرى، عن طريق الأقمار الصناعية ذات المدارات المنخفضة، كما سيكون لها قوة حاسب أكبر من قوة حاسبك الشخصي الحالي. ومن المتوقع أن لن يدق جرس التليفون دون تمييز، بل سوف يستقبل ويفرز؛ ومن الجائز أن يستجيب للمكالمات القادمة بأسلوب مماثل لرئيس خدم إنجليزي جيد التدريب، وسوف يتم إعادة تأهيل نظم وأجهزة الإعلام ووسائل الاتصال بحيث تنقل وتستقبل معلومات ثقافية وترفيهية خاصة ومناسبة لكل شخص، كما أن المدارس سوف تتغير لتصبح مثل المتاحف أو

الملاعب يستخدمها الأطفال لتجميع الأفكار بأقرانهم من كل أنحاء العالم. وسوف يبدو الكوكب الرقمي للناس صغيراً جداً مثل رأس الدبوس.

وكلما ازداد التواصل فيما بيننا، فإن كثيراً من القيم الخاصة بالوطن سوف تختفي لتحل محلها قيم مجتمعات الاتصالات الإلكترونية الكبيرة والصغيرة. ومن المتوقع أن يتسامر الإنسان اجتماعياً مع الجيران من خلال الاتصالات الرقمية، حيث يصبح المادي غير ذي أهمية ويلعب الزمن دوراً مختلفاً. فعندما تنظر من الشباك بعد عشرين عاماً من الآن. فإن ما تراه قد يكون على بعد خمسة آلاف ميل أو ست مناطق زمنية، وحينما تشاهد التلفزيون لمدة ساعة فإن هذا الإرسال قد يكون وصل إلى منزلك في أقل من ثانية. أما قراءتك عن المدينة الخيالية (بتاجونيا) فقد تتضمن الذهاب إليها حسياً، ويمكن أن يكون كتاب بقلم «ويليام باكلي» محادثة فعلية معه». [٣٧]

إن الثورة التكنولوجية الجديدة المتمثلة في استخدام الإشارات الرقمية في حشد متزايد من المعدات بدءاً من الحاسبات الآلية حتى وسائل نقل البيانات ووسائط الأعلام المختلفة، صارت تؤثر ـ بل تتحكم ـ في مختلف جوانب حياتنا المعاصرة، ومن أمثلة التطورات التي يسوقها نيجرو بونت أن التلفزيون لن يعتمد مستقبلاً على المذيعين، وإنما ستكون به أجهزة ذكية للبحث عن البرامج التي تريدها وتجميعها وبثها للمشاهد حسب اختياره. وهذه الثورة التي ستلغي البعد المادي بين الناس وتجعل للزمن دوراً مختلفاً ستعيد تشكيل قيم الناس، لتحل محلها قيم مجتمعات الاتصالات الإلكترونية والرقمية الكبيرة كما يستشرف «نيجروبونت».

ولا شك أن آثار هذه الثورة بدأت تمتد لتشمل صناعة السينما التي دخلت عصر التكنولوجيا الرقمية بالفعل على مدى العقدين الأخيرين وظهرت معالمها بوضوح على المنتج السينمائي. وقبل أن ننتقل بالكلام على نحو أكثر تفصيلاً عن «السينما الرقمية» Digital Cinema، علينا أولاً أن نستوضح بإيجاز الأساس العلمي الذي تقوم عليه هذه التكنولوجيا الجديدة المتمثلة في استخدام الإشارات الرقمية كأساس لها.

ماهية الإشارات الرقمية؟؟

إذا كانت «الذرة» هي أصغر وحدة في التركيب الكيميفزيائي Physiochemical للمادة فإن البت (رقم ثنائي) bit هي أصغر وحدة لتمثيل البيانات الرقمية (Digital)، وتأخذ القيمة واحد (١) أو القيمة (٠). ويمكن تمثيل البيانات والمعلومات والصور والأصوات بفيض كبير من البتات، وهي يمكن نقلها على خطوط التليفون أو الأقراص المدمجة... إلخ. البت ليس لها لون أو حجم أو وزن، ويمكنها الانتقال بسرعات كبيرة جداً تصل إلى سرعة الضوء، وهي أصغر عنصر في الخمض النووي للمعلومات (الحمض النووي DNA: وهو المكون للأجزاء الداخلية للخلية «الكروموسومات»). والبت هي حالة كينونة الدائرة الكهربية: عاملة/ خاملة، أو صحيح/ خطأ، أو أعلى/ أسفل، أو داخل/ خارج، أو أبيض/ أسود. ولأسباب عملية فلقد جرى العرف على أن تمثل البت واحداً أو صفراً. أما ماذا يعني الواحد أو الصفر فهذا موضوع آخر. وفي أول عصر الحاسبات كانت المعلومات الرقمية تمثل في صورة مجموعة من البتات.

لنجرب العد مع إغفال كل الأرقام التي لا تحتوي على الواحد أو الصفر، سوف نحصل على التالي: ١، ١٠، ١١، ١٠٠، ١٠١، ١١٠، ١١١... إلخ، وهذا هو التمثيل الثنائي للأرقام ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧... إلخ، على التوالي.

كانت البتات دائماً هي العنصر الأساسي للحساب ـ كما يذكر نيجروبونت ـ ولكن تم التوسع في استخدام الأرقام الثنائية (البتات) في الخمسة والعشرين عاماً الماضية. ليتضمن أكثر من مجرد الأرقام. لقد أمكن تحويل أنواع أكثر وأكثر من المعلومات إلى البتات مثل الصوت وصور الفيديو التي أمكن تحويلها أيضاً إلى مجموعات البتات (الواحد والصفر).

إن التحويل إلى بتات (Digitization) لكل من الصوت والفيديو إلى صورة رقمية يتم بأخذ عينات من الإشارة عند أماكن متقاربة وقياس ارتفاع العينات وتحويلها إلى أرقام. ويمكن إعادة الإشارة مرة أخرى عن طريق تحويل الأرقام إلى قيم الإشارة (عينات) وإمرار العينات في دائرة كهربية خاصة تصل بين العينات، بحيث يتم الحصول

على الإشارة الأصلية للصوت أو الفيديو. ويشترط لذلك أن تتقارب العينات. وعلى هذا النحو عند تحويل الإشارة إلى أرقام ثنائية (بتات) يتم أخذ عينات منها. وإذا كانت العينات متقاربة بدرجة مناسبة ـ كما سبق أن ذكرنا ـ فإنه يمكن استخدامها وإعادة تكوين الإشارة بشكل مطابق لشكلها الأصلي. فعلى سبيل المثال في الأسطوانة المدمجة الصوتية، يتم أخذ عينة الصوت ٤٤١٠٠ (أربعة وأربعون ألفاً ومائة) مرة كل ثانية. ويتم تسجيل موجات الصوت (أي الفولت الناتج من ضغط الصوت على الميكرفون) في شكل رقمي (بتات متفرقة). وعند إعادة سماع هذه البتات، وذلك بإعادة قراءة الأرقام (البتات) بنفس السرعة ـ أي بسرعة ٤٤١٠٠ مرة كل ثانية ـ نحصل على صوت متواصل الأداء من الموسيقى الأصلية. ونظراً للتقارب الزمني بين العينات والقياسات المنفصلة المتتالية فإننا نسمع الإشارة الصوتية الأصلية، ولا نسمع التغيرات بين العينات ولكن نسمع النغمة الأصلية كصوت متصل.

وينطبق نفس الشيء على التصوير الأبيض والأسود، لنتخيل مثلاً آلة تصوير إلكترونية تضع شبكة دقيقة على الصورة المطلوب تسجيلها بحيث يتم تسجيل الدرجة الرمادية لكل خلية من خلايا الشبكة. فإذا ما تم تشفير (تكويد) القيم بحيث تعطى القيمة صفر للون الأسود والقيمة ٢٥٥ للون الأبيض، فإن أي قيمة رمادية أخرى ستقع بين هاتين القيمتين. وقد وجد أن سلسلة مكونة من ٨ بتات (تسمى بايت byte ويمكن أن تأخذ القيمة من صفر إلى ٢٥٥) بها ٢٥٦ تبديلة من الآحاد والأصفار. تبدأ من العدد الثنائي (٠٠٠٠٠٠٠٠) وتنتهي بالعدد الثنائي (١١١١١١١١)، وهذا تمثيل ملائم للقيم، ويمكن بتلك الدقة في التدرج إعادة بناء الصورة بشكل متقن بالنسبة للعين إذا كانت الشبكة المستخدمة دقيقة بدرجة مناسبة.

ولكننا نبدأ في رؤية عيوب التمثيل الرقمي للصور (مثل الخطوط الفاصلة وبعض البقع عند توسيع حجم فتحات الشبكة أو كلما قل التدرج الرمادي المستخدم، أي أصبح عدد البتات الممثل لكل مربع أقل بـ ٤ بتات مثلاً.

إن ترابط الصورة المكونة من عناصر منفصلة (بيكسلات) (Pixels) يناظر الظاهرة الطبيعية للمواد، وإن كان أدق. فالمادة تتكون من الذرات، وإذا أمكننا النظر إلى سطح

معدن أملس لامع على المستوى الذري، فسوف نراه مجموعة فتحات. ولكنه يبدو أمْلسَ وصلباً بسبب صغر حجم الجزيئات. وبالمثل يكون عالم البيانات الرقمية، حيث تختفي العيوب الناتجة من تحويل الصور والصوت إلى أرقام عند أخذ عينات متقاربة بصورة كافية.

إن العالم الذي نعايشه ـ كما يذكر «نيجروبونت» ـ بحق هو مكان تناظري تماماً. فهو من الوجهة الميكروسكوبية (كما يرى بالعين المجردة) ليس رقمياً على الإطلاق بَلْ هو متصل (Continuous)، فلا نجد شيئاً يضاء أو ينطفئ فجأة ولا يتنقل من الأسود إلى الأبيض. أو من حالة إلى أخرى إلا بعد مروره بمرحلة انتقالية. ولكن هذا ليس صحيحاً على المستوى الميكروسكوبية (المجهري) حيث أن الأشياء التي نتعامل معها (مثل الإلكترونات في السلك أو الفوتونات في العيون) منفصلة. ولكن بسبب كثرتها نراها في شكل متصل. فعلى سبيل المثال قد تمسك بكتاب فيه حوالي ١٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ (٢٤١٠) ذرات، وبالرغم من ذلك لا نحس به ونرى الكتاب كوسيط متصل.

وفي واقع الأمر هناك الكثير من الفوائد للتعامل بالإشارة الرقمية. وبعض هذه الفوائد واضح مثل إمكانية ضغط البيانات وتصحيح الأخطاء فيها. وهناك ميزة طبيعية عند استخدام البتات في وصف الصوت والصورة حيث يمكن توفير وتقليل عدد البتات المستخدمة، وهذا مشابه لعملية توفير الطاقة كما يقرر نيجروبونت. ولكن عدد البتات التي تخصص في الثانية الواحدة للصوت أو لكل بوصة مربعة في الصورة. يتناسب مباشرة مع جودة ودقة الصوت أو الصورة التي تمثلها البتات ومن الطبيعي أن يتم التحويل الرقمي للصورة أو للصوت بأعلى دقة ممكنة (أكبر عدد من البتات وأصغر مساحة لكل مربع في الصورة) ثم تصغير عدد البتات للصوت أو للصورة طبقاً للتطبيق المحدد. فعلى سبيل المثال في تطبيق طبع الصور يتم تحويل الصورة الملونة إلى الأرقام بدقة عالية جداً لطبع الصور النهائية. ولكن يتم التعامل معها بعدد أقل من البتات وبدقة أقل في العمليات البينية التي تتم لضبط وضع الصورة في المنتج النهائي حيث لا تهم درجة الدقة في هذه الحالة. وفي العادة يتحكم في اقتصاديات البتات عدة قيود مثل نوع

الوسط الذي يتم تخزينها فيه أو الوسط الذي يتم إرسالها عليه.

ولقد أمكن عبر العقدين الماضيين، التوصل إلى كيفية ضغط البيانات الرقمية الخام لإشارات الصوت والصورة، وذلك بفحص البيانات الرقمية وتغيراتها عبر الزمن (للصوت) وفي الفضاء (المكان) Space (للصورة الثابتة) أو عبر الزمن والفضاء (للفيديو) حتى يمكن إزالة التكرار أو الحشو الفائض. والواقع أن أحد أسباب تحويل كل الوسائط إلى استخدام الإشارات الرقمية هو التوصل إلى مستويات عالية من ضغط الإشارات أسرع مما توقعه الناس. وفي منتصف العقد الماضي تحقق التحول الرقمي للفيديو بكفاءة. فمنذ عدة سنوات ـ على حد قول نيجروبونت ـ لم يكن معظم الناس يصدق أنه يمكن تخفيض عدد البتات المستخدمة مع إشارة الفيديو الخام من ٤٥ مليون بت كل ثانية إلى ١,٢ مليون بت كل ثانية. وفي ١٩٩٥ أمكن ضغط وتشفير وفك شفرة إشارات الفيديو بهذا المعدل، وبأسلوب غير مكلف ومرتفع الجودة.[٣٨]

ما من شك ـ وفقاً لملاحظة نيجروبونت ـ في أن الحاسبات الشخصية قد نقلت علوم الحاسب من الحتمية التكنولوجية البحتة إلى التطوير والإبداع مثل التصوير الضوئي. ولم تعد الحاسبات حكراً على الاستخدامات العسكرية والحكومية والمؤسسات التجارية الكبيرة بل أصبحت متاحة مباشرة لأشخاص مبدعين على كافة مستويات المجتمع. وأصبحت تمثل أسلوباً للتعبير الخلاق سواء في استخدامها أو تطورها الذاتي. وبهذا سيصبح تطور الوسائط المتعددة من حيث خطوط النقل والمضمون خليطاً من إنجازات التكنولوجيا والفن.[٣٩]

ومن أهم هذه الإنجازات كان الظهور المفاجئ للرسم بالحاسب، ففي عام ١٩٦٣ قدم (إيفان سزرلاند) رسالته للحصول على درجة الدكتوراه في (معهد ماساشوستس للتكنولوجيا) (MIT) وكانت تحمل عنوان (لوحة الرسم التخطيطي Sketchpad). وفجرت هذه الرسالة فكرة الرسم المتفاعل بالحاسب. لقد كان نظام «لوحة الرسم التخطيطي» التي قدمها «سزرلاند» نظاماً لرسم الخطوط على شاشة الحاسب في الزمن الحقيقي. ويقصد به التعامل مع الحاسب والتفاعل معه بحيث يكون رد فعل واستجابة الحاسب سريعين جداً. ولا يحتاج المستخدم في هذه الحالة للانتظار وقتاً محسوساً

لتلقي استجابة الحاسب، بل يخيل له من سرعة الاستجابة أن الحاسب يتعامل معه مباشرة في التو واللحظة. وكان يسمح لمستخدم النظام بالتفاعل المباشر مع شاشة الحاسب باستخدام قلم ضوئي. وكان هذا الإنجاز من الحجم والعمق لدرجة أن البعض احتاج عقداً كاملاً لفهمه وتقدير أبعاده واسهاماته حسب قول «نيجروبونت». لقد قدم نظام (لوحة الرسم التخطيطي) مفاهيم كثيرة جديدة مثل الرسم الديناميكي، والمحاكاة البصرية، وحل مسألة حدود الخطوط. وتتبع حركة الفم، ونظام أبعاد تخيلي لا نهائي، وغيرها من المفاهيم الكثيرة، وأحدث هذا النظام فرقعة كبرى في عالم الرسم بالحاسب.

هذا وسرعان ما اخترع الباحثون في مركز أبحاث شركة (زيروكس) ببالو التو أسلوباً للرسم بالحاسب يعتمد على الشكل، بحيث تتم معالجة المساحات التي ليس لها شكل محدد وتمييزها عن طريق تخزين وعرض صور في شكل مجموعات كبيرة من النقاط، وكانت النتيجة أن تحول الرسم بالحاسب من وسيلة الرسم بالخطوط مثل (لوحة الرسم التخطيطي) إلى أنظمة مسح الشاشة ـ كما في التلفزيون ـ بخطوط مسح تكون الصورة، بحيث يمكن نقل رسوم الصور المخزنة في ذاكرة الحاسب) إلى رسوم على شاشة العرض بدلاً من تحريك الشعاع الإلكتروني في أنبوبة المهبط في الإحداثين س، ص مثل «لوحة الرسم التخطيطي» وأصبح أساس الرسم بالحاسب هو عنصر النقطة (Pixel) بدلاً من الخط (Line).

وبنفس الطريقة التي تمثل فيها البت الذرة بالنسبة للمعلومات في الحاسب. فإن النقطة أو عنصر الصورة (Pixel) تعتبر أصغر عنصر أو جزيء للرسم بالحاسب حيث يتعامل الحاسب مع الصورة على هيئة مجموعة من النقاط الممثلة لشدة الإضاءة أو اللون في منطقة محدودة من الصورة. ولا تسمى النقاط ذرات لأنها تمثل في العادة بأكثر من بت واحدة. وقد اشتق المشتغلون بالرسم بالحاسب المصطلح الإنجليزي Pixel من كلمتين Picture Element، أي عنصر الصورة.

لنفكر في الصورة على أنها مجموعة من الصفوف والأعمدة لعناصر الصورة مثل جداول لعبة الكلمات المتقاطعة، ولكن بدون كتابة أي كلمات داخل المربعات.

وبالنسبة لصورة أحادية اللون، يمكنك تحديد عدد الصفوف والأعمدة التي ترغب فيها، وكلما زاد عدد الصفوف والأعمدة، صغرت المربعات المكونة للجدول، وصغرت شبكة النقاط الممثلة للصورة. وكانت النتيجة أفضل. لنتخيل وجود شبكة ممثلة للمربعات فوق صورة، وقم بملء كل مربع بقيمة تعبر عن شدة الضوء الممثلة لعنصر الصورة الموجود في المربع، وبذلك يمتلئ مربع الكلمات المتقاطعة بمصفوفة من الأرقام الممثلة لشدة استضاءة النقاط المختلفة.

أما في حالة الصور الملونة فهناك ثلاثة أرقام لكل نقطة من نقاط الصورة، وفي العادة يكون هناك رقم ممثل للون الأحمر وآخر للأخضر وثالث للأزرق، كما يمكن أن يكون هناك رقم ممثل لشدة الضوء ورقم لتدرج اللون ورقم لصفاء اللون. وبالطبع الألوان الأحمر والأصفر والأزرق ليست هي الألوان الأولية الثلاثة. أما الألوان الإضافية الأساسية الثلاثة (في التلفزيون) فهي الأحمر والأخضر والأزرق، والألوان الأساسية (في الطباعة) هي القرمزي والبنفسجي والأصفر، وليست الأحمر والأصفر والأزرق.

وفي حالة وجود حركة يتم أخذ عينات من المنظر عبر الزمن مثل لقطات الأفلام السينمائية، وكل عينة تعبر عن لقطة من الفيلم مثل لغز آخر من ألغاز الكلمات المتقاطعة. وحين يتم وضع العينات وإعادة عرضها بتتابع وسرعة كافية، ينتج تأثير رؤية حركة منتظمة ناعمة (٤٠) هذا وتحتاج نقاط الصورة إلى ذاكرة كبيرة. فكلما زاد عدد النقاط وكلما زادت البتات المستخدمة لتمثيل كل نقطة، زادت الذاكرة المطلوبة لتخزينها.

الإشارة الرقمية مقابل الإشارة المتناظرة

كان الفيديو هو المعبر الذي عبرت منه التكنولوجيا الرقمية ولغتها للسينما بعد أن نضج استخدامها في مجاله أولاً فصارت أساساً لدمج المجالين (الفيديو والسينما) واستيعاب كل منهما لتقنيات الآخرين وجماليات الآخر.

ظل الفيديو حتى وقت متأخر يعمل بالإشارات المتناظرة (Analog signals) مما جعل مستحيلاً نقل المادة المصورة من شريط فيديو إلى شريط سينمائي فوتوغرافي. حيث أن الإشارة المتناظرة لا تعطي جودة عالية المستوى للصورة عند النقل. ولم يتحقق ذلك إلا باستخدام الإشارة الرقمية في الفيديو.

والإشارة المتناظرة (Analog signal) هي إشارة ناتجة من كاميرا أو ميكروفون أي مرئية كانت أم سمعية تتشكل في هيئة موجات كهربائية متغيرة، يتغير شكلها مع تغير المعلومات التي تحملها، كدرجة نصوع الصورة في حالة الإشارات المرئية أو قوة الصوت في حالة الإشارات السمعية.

هذه الإشارة عندما تمر في أي جهاز إلكتروني تأخذ مسارات مختلفة لتصل في النهاية إلى هدفها سواء أكانت سماعات صوتية أم جهاز عرض تلفزيوني، لكن هذه الإشارة تكون قد تأثرت قيمتها وحملت بالشوائب التي تسبب تشوهات في الموجة ذاتها، وهكذا تظهر في الصوت على شكل ضوضاء وفي الصورة تأخذ شكلاً محبباً متعدد الألوان والإضاءة، وبهذا تتغير النتيجة النهائية لشكل الإشارة وهو ما يصعب التغاضي عنه، ولا سيما أن كل مرة يتم فيها إعادة تسجيل الإشارة النظيرة تتزايد كمية «الشوشرة» والتشويه المضافة. ولم يتم التغلب على هذه المشكلة إلا بواسطة الإشارة الرقمية التي أعطت للصورة والصوت درجة عالية من النقاء عن طريق تحويل الإشارة المتناظرة إلى إشارة رقمية.

تحويل الإشارة المتناظرة إلى إشارة رقمية

عند تحويل شكل الموجة Wave form من الإشارة المتناظرة (Analog signal) إلى الإشارة الرقمية (Digital signal) يتم تجزيئها إلى أجزاء أو عينات Samples عدة مرات في الثانية، باستخدام النظام الثنائي المكون من ٨ خانات حيث أن كل خانة تأخذ قيمة من اثنين إما (0) يمثل غلق (Off) والـ (1) يمثل فتح (ON). وكل خانة تمثل بت (Bit) (أصغر وحدة في الأرقام الثنائية Binary digit)، وكل معلومة يتعامل معها

الحاسب تترجم إلى ٨ خانات أو بت تسمى Byte ـ كما سبق شرحها ، ـ بمعنى أن رقم (١) مثلاً يعادل 00000001 ، ورقم (٢) يعادل 00000010 أو عند العد من صفر إلى عشرة مثلاً يكون كالآتي :

0000,0001,0010, 0011, 0100, 0101, 0110, 0111, 1000, 1001, 1010

وجميع أنواع الحاسبات على هذا النحو بكلمات من ثماني بت وبواسطة هذه الثماني بت هناك ٢٥٦ قيمة مختلفة (2^8) ـ كما سبق لنا أن أوضحنا سابقاً ـ ولقد صممت جميع أجهزة الحاسبات بحيث أنه يمكن نقل الثماني بت على الأقل في نفس الوقت ، وهو ما يسمى النقل المتوازي (Parallel transmission) .

وهكذا نستطيع أن نخلص إلى أن تحويل شكل الإشارة المتناظرة إلى إشارة رقمية ، يتم عن طريق تجزيء الإشارة المتناظرة إلى عينات Sampling عدة مرات في الثانية ويعتمد مدى نقاء ودقة إشارة الفيديو الرقمية ونوعيتها على معدل التجزيء "Sampling rate" . [٤١]

أشكال إشارة الفيديو الرقمية

١ ـ إشارة رقمية مركبة Camponite Digital Signal

وهي تتضمن معلومات اللون (Colour information) ومعلومات النصوع (brightness of luminance information) معاً ، تماماً مثلما يحدث في إشارة الفيديو المتناظرة المركبة Componite analogue signal . ولذلك يتم الحصول على الإشارة الرقمية المركبة من تحويل الإشارة المتناظرة المركبة .

٢ ـ الإشارة الرقمية المنفصلة Component Digital Signal

وفيها تنفصل معلومات اللون عن معلومات النصوع ، لذلك يجب أن يكون هناك سلسلة منفصلة من البت لمعلومات الألوان ، ولكن من الممكن أن يكون معدل التجزئ المطلوب لمعلومات الألوان أقل من معدل التجزئ المطلوب لعنصر النصوع Luminance component .

ميزة الإشارة الرقمية :

١ ـ من غير المحتمل أن تشوه جودة الإشارة الرقمية، كما يحدث في الإشارة المتناظرة، فكل مرة يتم فيها إعادة تسجيل الإشارة المتناظرة تتزايد كمية «الشوشرة» والتشويه المضافة على الإشارة.

٢ ـ الإشارة الرقمية في عملية المونتاج تمكن المونتير من تخزين، والتعامل مع عدد لا يحصى من معلومات الفيديو واسترجاعها في مساحة ذاكرة صغيرة نسبياً (RAM). وكلما كبرت الذاكرة، زادت قدرة المونتير على التلاعب بالإشارة الرقمية في احتمالات مختلفة وبأكثر الطرق تعقيداً. إنّ من الممكن أن يتم البحث العشوائي لأي جزء من أجزاء الصورة الواحدة ليتم تغييره وتعديله وتخزينه مرة ثانية دون التأثير على بقية الأجزاء.

٣ ـ الإشارة الرقمية تمكن المونتير من التلاعب بالفيديو بطريقة كان من المستحيل استعمالها باستخدام الإشارة المتناظرة. فإن وحدات مؤثرات الفيديو الرقمية (Digital video effects “DVE” units) من الممكن أن تنتج مؤثرات فيديو، كانت إلى وقت قريب لا يمكن تنفيذها إلا باستعمال الفيلم السينمائي والمعمل، بواسطة جهاز الطبع البصري optical printer.

التصوير الرقمي

«في القرن العشرين قامت صناعة السينما على السليولويد، أما سينما القرن ٢١ فستكون رقمية».

هذه الكلمات قالها المخرج الأمريكي المرموق «جورج لوكاس»، هذا يعني أن صناعة السينما منذ اختراع السينماتوجراف في نهاية القرن التاسع عشر حتى السنوات الأخيرة من القرن العشرين قامت على نظرية الصور الفوتوغرافية من أكسدة هاليدات الفضة وتحويلها إلى الاسوداد، والتي ظهرت بشائرها في حدود عام ١٨٢٨، ثم أخذتها وطورتها ميكانيكا التصوير السينمائي (الكاميرا، المعمل، وآلة العرض)، إلا

أن النظرية الفوتوغرافية بدأت تنسحب في السنوات القليلة الماضية لتصبح تاريخاً بعد أن أزاحتها بالتدريج سطوة نظرية الصور الإلكترونية الرقمية والتي أصبحت فعلياً المستقبل المنتظر في صناعة السينما. (٤٢) ويعضد هذا المعنى مدير التصوير السينمائي «جينيوس كامينسكي»، حينما يقول «التصوير الرقمي هو المستقبل، وهو الأرخص، والأسهل» وأيضاً «ريتشارد كرودو» الذي يردد «تاريخياً» التصوير بالفيلم الخام السينمائي ـ السليلويد ـ كان دائماً الأعظم والأبهج. لكن في المستقبل فإن الصور الرقمية هي التي ستسيطر بوسائلها الجديدة». في واقع الأمر هناك إجماع الآن على أن التصوير السينمائي الإلكتروني الرقمي Digital Electronic cinematography هو مستقبل الصورة السينمائية.

ويعتمد التصوير الرقمي على تسجيل نقرات متخصصة للبيانات المصورة على شريط مغناطيسي أو أسطوانة مدمجة، وهذه النقرات تحول الطاقة الضوئية إلى طاقة كهروضوئية تسجل على الشريط وتتكون «بيكسلات Pixels» (راجع صفحة سابقة) أرقاماً مختلفة تعبر عما يصور: الألوان، درجة التباين، النصوع، الكروما، وكافة المعلومات الخاصة بالصورة، هو «البيكسل» شبيهة بأقل وحدة في التصوير الفوتوغرافي وهي الحبيبة (Grain)، لكنها في التصوير الرقمي تحمل معها صفات مفسرة بدقة لكينونة الصورة. بينما في الفوتوغرافي تكون الحبيبة نواة التفاعل الكيميائي مع الضوء. وهي المقرنة لنوع الصبغة اللونية التي ستصبح مسئولة عن صبغ طبقة الفيلم بلون معين. (٤٣)

ولقد تم مؤخراً إنتاج كاميرا عالية الدقة (High Definition) من شركة سوني تسجل بسرعة ٢٤ كادراً في الثانية مثل كاميرات التصوير السينمائي الفوتوجرافي. ويحمل الكادر الواحد مليونين و٢٠٠ بيكسل (Pixels) تحمل بدقة متناهية معلومات الصورة.

ونتيجة لهذا التطور المذهل في التكنولوجيا الرقمية. بادرت شركة كوداك لتصنيع الأفلام الخام السينمائية، إلى إنتاج فيلم سينمائي خام خصيصاً للنقل من الشرائط الرقمية العادية أو عالية الجودة، وإعطاء سالب (نيجاتيف) عالي الجودة يضاهي الأفلام السينمائية المصورة بالطريقة الفوتوغرافية على شريط سليولويد.

ومن المنتظر أن تصبح الكاميرات الرقمية هي الأهم، فهي أصغر وأسهل، وستعمل بالأقراص الرقمية المدمجة (D.V.D) وأجيال أكثر تطوراً بعدها، وهي خفيفة الوزن، بها إمكانيات تقنية فائقة تعطي صورة ملونة عالية الجودة جداً. وتصوير الأفلام على أسطوانة مدمجة سيؤدي حتماً إلى انتهاء دور المعمل السينمائي التقليدي. فبما أن التصوير سيكون على أسطوانة مدمجة فسيتم المونتاج أيضاً على أسطوانة مدمجة والعرض سيكون رقمياً عن طريق قرص مدمج، فلن يكون هناك وسيط معملي إلا القرص، وسيقتصر دور المعمل السينمائي التقليدي على مهمة جانبية في طبع وترميم الأفلام التي ستتقادم حتى تنقل للحفظ الأبدي على أسطوانات مدمجة بكل تصوراتها المستقبلية.

ومن المعروف أنه قد بدأ بالفعل في الولايات المتحدة الأمريكية تطوير دور العرض لتعمل بنظام العرض الرقمي، فلقد وضعت خطة من قبل شركات التوزيع ودور العرض لتحويل بضع فئات من دور عرض لتعمل بالنظام الرقمي حتى عام ٢٠٠٥، ولقد جربت بالفعل طريقة العرض بالنظام الرقمي لبعض الأفلام وبشرت بالنجاح المؤكد. فكما يذكر المصور سعيد شيمي في مقاله حول التصوير الرقمي «بدأت دور العرض بالفعل بالطريقة الرقمية، أي دون الاعتماد على الشريط الفيلمي ـ يقصد السليولويد ـ وآلات العرض التقليدية، ليكون العرض عن طريق قرص مدمج D.V.D وجهاز خاص وشاشة خاصة ـ يقال أنها ناجحة، لكنني أعرف أن الأبحاث ما زالت تنشد الكمال في تصنيع الشاشة السينمائية ذات المساحة الباعية الأكبر. وقد تطورت من أبحاث الكريستال السائل (Liquid Crystal) التي فشلت في إعطاء نتائج جيدة إلا في مساحات صغيرة، حيث استغلت في كاميرا الفيديو للهواة ذات الشاشة، وشاشات العرض في الطائرات، ومن أهم عيوبها أنك تفقد جودة الصورة حين لا تنظر في مركز منتصف الصورة تماماً، ثم شاشات العرض ذات النصوع الكهربائي Electroluminescent ثم الشاشات الأكثر نجاحاً وأكبر باعية وهي نصوص البلازما (Plas ma Display PDP Panal)، لكنها لم تصل بعد إلى مساحة الشاشة السينمائية جيدة الصورة في العرض على الشريط الفوتوغرافي ـ السليولويد كما نعرفه، ويوم أن

تصل الشاشة بأحد هذه الأنظمة المستحدثة إلى جودة الشريط الفوتوغرافي، ستكون نهاية الشريط الفيلمي - يقصد السليولويد - وستصبح عروض وتصوير الأسطوانات المدمجة هي السائدة). (٤٤)

حتى الآن ما زال الأكثر شيوعاً في حالة التصوير الرقمي هو التحويل من الفيديو إلى الفيلم (Video-to-film transfer) وهذه العملية تتم بواسطة عدة طرق منها ثلاث أساسية سوف نذكرها هنا باقتضاب لضيق المجال، وهي : الكيني سكوبات (Kinescopes)، ومسجلات الفيلم (Film Recorders) ومسجّلات الشعاع الإلكتروني (Electronic Beam Recorders EBRs). بالإضافة إلى هذا، هناك عدة شركات قامت بتطوير بدائل خاصة بها متفردة وفي الأغلب حقوق ملكيتها مسجلة وتتفاوت هذه الطرق تفاوتاً كبيراً من حيث الجودة والتكلفة. وبعض الطرق تستخدم نظاماً يقوم على استخدام الليزر في عمليات الفحص الآلي (Scanning) للتحويل من الفيديو إلى الفيلم.

أما بالنسبة لنظم الصوت، فإن النظم المعمول بها حالياً تتلخّص في الآتي :

١ - SDDS - صوت سوني الرقمي الديناميكي.

(Sony Digital Dynamic Sound)

٢ - دولبي SR - بصري رقمي لمجرى الصوت.

٣ - بصري متغير - وهو النظام القديم المتعارف.

٤ - DTS - رقمي لصوت صالة العرض.

وتمر تصميمات هندسة الصوت أيضاً بمراحل التحول الرقمي منذ قرابة العشر سنوات وهو ما سوف نوضحه لاحقاً.

لا شك أنه بات من المؤكد أن الصورة الرقمية السينمائية بما يطرأ عليها من تطوير فائق وسريع أصبحت مؤهلة لإزاحة الصورة الفوتوغرافية السينمائية المتناظرة التي تسجل على شريط السليولويد. وذلك بما لدى الأولى من مميزات لا يمكن إغفالها، فهي كما سبق أن ذكرنا لا تفقد صفاتها - أي الصورة الرقمية - عند النقل من وسيط إلى

آخر، وهي متحولة Mutable، ومشكلة Morphing بطبيعتها أي يمكن تعديلها وتحويلها وتشكيلها بيسر بواسطة التحريك الرقمي مما جعلها أكثر كفاءة وفعالية في تحقيق المؤثرات البصرية للصورة السينمائية التي كانت الأساس لتوظيف التكنولوجيا الرقمية في مجال صناعة الفيلم وهي التي صنعت عروض هوليوود المبهرة منذ ١٩٧٧ وحتى الآن وبالتالي ظهور ما نعرفه اليوم بالسينما الرقمية Digital Cinema إلى الوجود. والآن علينا أن نحاول الإجابة باختصار على سؤال «ما هي السينما الرقمية؟» في محاولة لتحديد أبرز خصائصها وآفاقها المستقبلية.

ما هي السينما الرقمية؟

يرجع الفضل في تحويل مجرى سينما القرن العشرين للمخرج الأمريكي الملهم «جورج لوكاس»، ففي عام ١٩٧٧ حول الفيلم الذي أخرجه باسم «حروب النجوم» (Star Wars) المؤثرات المرئية (Visual effects) إلى واسطة مختلفة بإدخاله استخدام الكمبيوتر في صناعة الفيلم. أما اللحظة الفاصلة في ظهور السينما الرقمية فقد جاءت مع ظهور الديناصورات الواقعية لشركة ILM في فيلم «الحديقة الجوراسية (الجورية) Jurassic Park عام ١٩٩٣ (الذي يعرض في البلدان العربية باسم حديقة الديناصورات) إخراج «ستيفن سبيلبرج» غير أن ذلك الإنجاز كان مستلهماً من كل ما سبقه من أفلام، بدءاً من «كينج كونج» حتى دمى «هاري هوسين» التي نفذت بالطرق التقليدية.

وفي أفلام الرسوم المتحركة قدم فريق عمل «قصة لعبة» "Toy Story" لجون لاستر (١٩٩٥) أداء تمثيلياً غير عادي في عمل كل مشاهده قائمة على الرسوم المتحركة في الكمبيوتر بالكامل والذي عرضته ديزني وأنتجه ستوديو «بيكسار» Pixar Studio في الولايات المتحدة ولكن يظل «حروب النجوم» الجزء الأول «تهديد الشبح» "The Episode 1 Phantom Menace" هو المعلم المهم حيث تتفاعل فيه شخصيات رقمية (Digital characters) أي من صنع الكمبيوتر (C.G: Computer Generated)

ـ مع ممثلين حقيقيين. ولقد تم الدمج ببراعة في فيلم Who Framed Roger Rabbit (من حاصر الأرنب روجر) من إخراج «روبرت زيميكيس» Robert Zemeckis.

في واقع الأمر ما زال الجدل مستمراً حول المخلوقات الاصطناعية "Synthespians" كما يطلق على الممثلين من إنتاج الكمبيوتر من حيث حدود استخدامها في الأفلام وكفاءتها ومصداقيتها. في هذا الصدد يقول جيف كلايزر من شركة «إنشاءات كلايزر ووالزاك»: الحصول على ممثل من نتاج الكمبيوتر مقنع في صورته بنسبة مائة في المائة «هو الكأس المقدسة» في هذه المهنة. أما الحصول على ممثل من نتاج الكمبيوتر يتحدث على الشاشة الكبيرة فهذا مطلب بعيد المنال، ومع ذلك فإن الإشكال البدائية من المخلوقات الاصطناعية (Synthespians)، كما يطلق على الممثلين من نتاج الكمبيوتر، متواجدة وواضحة للعيان. ولقد قام «مصنع الحركة» وهو شركة صغيرة في منطقة «باي» تهتم أساساً بألعاب الفيديو، بتطوير تقني «ممثل رقمي ذكي» يلعب دوراً في مجال الرسوم المتحركة الحية للكمبيوتر مثلما لعب ستانسلافسكي دوراً في تطوير المسرح. يقول ديفيد بريتشارد رئيس هذه الشركة: «يمكنك أن تصنع شخصاً من نتاج الكمبيوتر داخل قاعة للمؤتمرات وسوف يعرف هذا الشخص كيف يتحرك داخل القاعة. إنه يعرف ألا يسير خلال المنضدة بل يلف حولها».

إن المخلوقات الاصطناعية ـ كما يذكر جون هورن [٤٦] ـ تتمتع بميزات واضحة عن الممثلين البشر: فلا حاجة هناك للمفاضلة بين النجوم ذوي المرتبات الباهظة. أو لمساومة مندوبي الممثلين وحاشيتهم، أو لمعاناة الاتفاق فيما يتعلق بعربات الإقامة الفخمة أو بساعات العمل الإضافي. ومع هذا فلا أحد يتنبأ بأن المخلوقات الاصنطاعية ستؤدي إلى الاستغناء عن الممثلين البشر. ويقول رولاند إيمريك مخرج فيلم «يوم الاستقلال» "Independence Day" (١٩٩٦) وفيلم «جودزيلا» "Godzilla" (١٩٩٨): «عليك أن تبحث عن الممثل الذي (سيحرك) تلك الشخصية، لأن الكمبيوتر وحده لن يقدر على ذلك، وبناء على هذا يشير المخرج رولاند إيمريك ـ حسب قول جون هورن ـ فكرة أنه من الأصوب أن نضع الممثل أمام آلة التصوير بدلاً من أن نضعه خلف الكمبيوتر» ولقد قام نفس المخرج في فيلم «المحب لوطنه The

Patriot» (١٩٨٦) بحشد آلاف الجنود الرقميين وكذا الخيول والمدافع في أرض المعارك، أما الأشخاص الخمسون الممسكون ببنادقهم من الطراز القديم في المستوى الأمامي للّقطة فهم حقيقيون. إلا أن رولاند إيمريك يقر في نهاية المطاف: إنني في الحقيقة أحب الممثلين». (٤٧)

ويؤيد هذا الرأي الفنان المخضرم «دينيس مورين» من (شركة الضوء والسحر الصناعية) إذ يقول: «إنني شخصياً لا أهتم بالممثلين الرقميين. إنني أفضل أن أتحدث مع ممثل حقيقي عن أن أتحدث مع أربعة من متخصصي التحريك الذين يحاولون تحريك ممثل واحد رقمي، وحينما سئل المخرج «جيمس كاميرون» عن نفس الموضوع قال: «إنه أمر عملي بالتأكيد الآن. هناك شخصيات من صنع الكمبيوتر.. لكن مالم يصنع حتى الآن شخصية تشبه الإنسان في طبيعته ـ بعينين وأنف.. إلخ. من شأنها القدرة على إبداع إعادة صنع همفري بوجارت أو مارلين مونرو Marilyn Monroe ـ أستطيع أن أفهم نجوميتهم الساطعة وسبب انجذاب الناس لهم ـ تبدو بالنسبة لي غريبة ومربكة الآن لأن هؤلاء الناس ليسوا حقيقيين وسيبقون دائماً أناساً تقريبيين. لا نستطيع أبداً أن نعيد صنع أداء شخص ما.. فأنت تعرف أنه ليس الشخص نفسه. نستطيع أن نرتقي بهذا الأمر إلى نسق أعلى مع صنع الشخصيات بالكمبيوتر لأنه يمكن أن يبدو مثلهم تماماً. لكنه لن يمثل بالطريقة نفسها التي يمثلون بها. تلك الشخصيات المتقمصة، لن تقدر أن تقوم بالاختيارات التي سيقوم بها الممثل، وأنا آمنت دوماً بقدسية اختيار الممثل في لحظة معينة ـ لماذا يفعلونها بهذه الطريقة كمقابل لتلك الطريقة؟ هذا هو السحر المتعذر تحديده الذي يجعل الشخص نجماً في المقام الأول. لهذا، ما ستحصل عليه هو محو لسحر النجم، لأنك ستحصل على هذا النوع من تقليد متثاقل» (٤٨).

وربما تكون ملحوظة «جون هورن» جديرة بالذكر في هذا المقام: «وسيظل الحكم على نجاح المخلوقات الاصطناعية من حق المتفرجين وليس من حق صانعي الأفلام. فالنجوم يكتسبون نفوذهم فقط من خلال قدرتهم على جذب الجماهير» (٤٩).

ويستطرد جون هورن موضحاً إمكانات وآفاق السينما الرقمية:

(١) سوف يتعذر على المرء في القريب العاجل أن يميز بين ما يخلقه الكمبيوتر وما

تصوره آلة التصوير السينمائي. وسوف يتم إدراك تشعبات هذا العمل التقني الفذ في جميع نواحي صناعة الأفلام السينمائية: المكياج والملابس وتصميم الإنتاج وتوزيع الأدوار وإعداد الميزانيات وحتى في الشاشة الكبيرة نفسها.

وأصبح من الممكن أن نعيد تصوير الفيلم السينمائي في ورشة الرسوم التخطيطية بالسليكون. كما أصبح في إمكان مصمم الإنتاج المنشغل بأمور عديدة والذي نسي خلالها أن يستبعد السيارة ماركة هوندا موديل ١٩٩٨ أثناء تصوير منظر الشارع كما في عام ١٩٣٥، أن يمحو صورة السيارة من اللقطة. ويمكن كذلك بالنظام الرقمي التخلص من لقطة ما من زيادة وزن النجمة السينمائية الجديدة بضعة كيلوجرامات إذا بدت كذلك. وإذا كان بطل الفيلم يرتدي جاكته رياضية من لون غير مرغوب فيه فيمكن تعديل هذا اللون بعد انتهاء التصوير، ويسأل «لاري كازانوف»، من شركة مؤثرات «تريسهوك للترفية»: «هل أنت غير راض عن ممثل ما في أحد المشاهد بعد تصويره؟ حسناً.. يمكننا أن نستبعده. ويقول جاري روس: «يمكنني أن أفعل ملايين الأشياء بواسطة الكمبيوتر في مرحلة ما بعد التنفيذ. إن أكثر الناس ينزعجون لما قد يحدث لعملهم بعد مرحلة التنفيذ. ولم يكن هذا حالهم من قبل».

(٢) «وفي السنوات المقبلة، سوف يتمكن صانعو الأفلام من تجاهل بعض القيود الحالية في الإنتاج السينمائي، فسوف تقل ضرورة إعادة تصوير اللقطات، ولن نسمح عندئذ بالمكياج الصعب الذي يستغرق إعداده أربع ساعات في كل مرة. وسيتم في لحظات الحصول على أعداد كبيرة من ممثلي المجاميع أو تنفيذ انفجارات هائلة، وسوف يتمكن الممثلون الموجودون في مواقع مختلفة من أداء بعض المشاهد معاً».

(٣) «خلال أعوام التسعينيات، أصبحت المناظر الرسومية إلكترونياً متقنة وخالية من أي عيب، بحيث أصبح الانتقال إلى أي موقع فعلي لا يستحق المشقة في أغلب الأحوال. لقد اكتشف «مارتن سكورسيزي» مخرج فيلم «شوارع حقيرة» "Mean Streets" (١٩٧٣) هذه الحقيقة عندما كان يصور فيلمه «كوندون» Kundun (١٩٩٧) عن «الدلاي لاما». فقد رفضت السلطات الصينية السماح له بالتصوير في

التبت، وهكذا نقل سكورسيزي التبت إلى كاليفورنيا. باستخدام مناظر خلفية لبيئة منطقة «لهاسا» تعتمد على النظام الرقمي، تمكن سكورسيزي من إعادة الدلاي لاما إلى بيته السابق دون إثارة أي أحداث دولية. وعلى النقيض من الخلفيات المسطحة ذات البعدين التي تنتمي لبضع سنوات خلت فقد صنعت له شركة مات وورلد ديجيتال Matte World Digital خلفيات تتضمن جيشاً يعدو بسرعة مثيراً سحابة من الغبار، (تم تصوير بعض أجزاء الفيلم في المغرب).

وتظهر في فيلم «ساحة الدمار» Armageddon لقطة لخط السماء في باريس يملؤها الدخان قدمتها شركة «مات وورلد ديجيتال» من كتاب مصور، دون أن يحتاج مصمم اللقطة إلى الانتقال إلى فرنسا، ويقول الفنان كريج بارون من شركة «مات وورلد ديجيتال»: «لم يعد من الضروري أن تنتقل إلى أي موقع فعلي، ومن الأرخص دائماً أن تنتقل إلى نيويورك مثلاً إذا كانت أحداث الفيلم جميعها تدور هناك، أما إذا كان المطلوب هو مجرد لقطتين منها فلا داعي للانتقال».

(٤) ونجد في الواقع أن المؤثرات الرقمية في حدها الأدنى من التكاليف آخذة في النمو والازدهار، إن مسلسلات التلفزيون ـ حسب قول جون هورن ـ من أمثال «رحلة الكواكب: المسافر» Star Trek Voyager تعتمد عليها تلقائياً، كما أصبحت الأفلام المكتظة بالمؤثرات والتي تتكلف أقل من ٣٠ مليون دولار أمراً شائعاً، الآن أصبح من الممكن استخدام المخلوقات والمواقع الرقمية مثلما كان الحال مع استخدام اللقطات الأرشيفية من قبل. . إذا احتجت لقطة لحيوان «الأجوانة» الاستوائي من نتاج الكمبيوتر يمكن أن تطلب لقطة سبق استخدامها بدلاً من طلب تكوينها من جديد.

(٥) تمر تصميمات هندسة الصوت أيضاً بمراحل التحول الرقمي الآن، فقد قام جاري ريد ستروم من شركة «صوت سكاي ووكر» منذ خمس سنوات بالتنقيب خلال أكوام من شرائط الصوت القديمة لكي يخلق تأثيراً جديداً فمزج صوت وشوشة انفجار هادي من فيلم «الجر الخلفي» Back draft (١٩٩١) مع صوت هسهسة جهاز إشعاع حراري (رادياتير) عالي الحرارة من فيلم «المدمر ٢: يوم الحساب»: Terminator 2 Judgment Day (١٩٩١) ولديه الآن ٢٠٠٠ صوت في أرشيف خاص به في جهاز

معين، ويمكنه ببضع لمسات لمفاتيح هذا الجهاز أن يمزج بين صفير الريح وصرخات الأطفال ليضيف مؤثراً صوتياً من عالمنا إلى فيلم «جان دو بونت» الذي سيظهر قريباً «الأشباح في منزل هيل "The Haunting of Hill House"». وأحسن ما في هذا : أنه يعتمد على الواقع. وليس على الخيال الرقمي، يقول «ريد ستروم» : الصوت الاصطناعي لا يعطي إحساساً واقعياً، إن صوت الكمان الاصطناعي لا يقدم صوتاً يشبه صوت الكمان، كيف يمكنك إذن أن تقدم أصوات صخب المرور بطريقة اصطناعية؟.

(٦) ويبدو أن دور العرض الرقمية، التي ستهبط عليها أفلام خفية من قمر صناعي ليتم عرضها دون تواجد الشريط نفسه، لن يمكن تجنبها أيضاً، وسيوفر هذا التحول مئات الملايين من الدولارات على استوديوهات السينما، كانت تنفقها كل عام على طبع النسخ وشحنها، وسوف تقدم للجماهير صورة فائقة الوضوح بتنويعات أكثر من الألوان التي لن يخف بريقها. ويقول «كينيث س. ويليامز» من شركة «استوديوهات سوني الرقمية» : «ليس الفيلم فقط هو ما يمكن إخضاعه للنظام الرقمي. بل سيتم ذلك أيضاً بالنسبة لكل المواد بدءاً من لوحة رسومات السيناريو إلى صور الدعاية».

ومما هو جدير بالذكر هنا أن توظيف المؤثرات البصرية الرقمية في الأفلام لم يعد مقتصراً على أفلام الفانتازيا والخيال العلمي والرعب والكوارث ولا على صنع صور الديناصورات والمومياءات وسكان الفضاء الخارجي الذين يحتلون عالم الخيال السينمائي الآن، بواسطة الكمبيوتر، بل تعدى ذلك ليتخلل أفلاماً تعتمد على قصص واقعية مثل «تيتانيك» Titanic (١٩٩٧) أو حتى «جمال أمريكي» American Beauty (٢٠٠٠) كما في مشاهد «الحلم».

رداً على سؤال وجه لجيمس كاميرون مخرج فيلم «تايتانيك» حول هذا : «هل ستحتل الأجواء المصنوعة بالكمبيوتر (CG) موقع الصدارة أكثر لأفلام مثل «تيتانيك»، حيث إعادة صنع الواقع؟ يقول : «أعتقد أن الاثنين، عندما نصنع فيلماً واقعي التصوير مثل تايتانيك حيث يمتزج الممثلون والواقع مع المؤثرات الرقمية، فهم كلهم ألوان على باليتة الألوان فحسب. في تايتانيك، كانت هناك «لخبطة» لا تصدق في التقنيات في

كل إطار (Frame) تقريباً. ولهذا سيستمر هذا في تحسين نفسه كعلم. في كل مرة ترفع الحاجز. يقفز الجمهور فوقه، وفي كل مرة يرفع الجمهور الحاجز، يقفز صانع الفيلم فوقه، ويرتفع الحاجز مرة أخرى، لهذا هناك هذا الحلزون التصاعدي من توقعات الجمهور وصناع الأفلام الذين يجب عليهم أن يستعدوا لهذا». (٥٠)

وتعضيداً لكلام كاميرون في مقام آخر يقول «أندروشيلدون» من شركة «رسومات سيليكون»: «وإن المؤثرات المرئية المتوافرة والمستخدمة اليوم ليست هي المؤثرات التي نبصرها بالعين. وتكاد كل لقطة في فيلم «تيتانيك» تضم نوعاً من المؤثرات المرئية. ومع هذا يقول الناس لم أر أي مؤثرات». (٥١)

وسواء كانت المؤثرات واضحة أم خفية فإن لتوظيف الكمبيوتر الفضل في كل الأحوال.

وهنا يبرز سؤال: كيف سيؤثر كل هذا في سرد القصة في السينما كما هو قائم حالياً؟ ربما تصبح صناعة الأفلام ـ وفقاً لتصور «جون هورن» ـ مثل كتابة القصص الطويلة، يقوم بها شخص واحد يجلس إلى مكتبة، أو قد تصبح مثل رسومات الكارتون مع الاستعانة ببعض عناصر التصوير الحي كما لو كانت مرسومة باليد، وبذا ننقل الواقع إلى أقصى أبعاده المستحيلة.

وحول أثر الثورة الرقمية وما أنتجته من وسائط على الهوية المجردة لسينما شريط السليولويد التي عرفناها على مدى القرن الماضي يرى «ليف مانوفيتش» (٥٢) أنه حتى الآن فإن معظم النقاشات حول السينما في العصر الرقمي ركزت على إمكانات القص التفاعلي* Interactive narrative وهو الأمر الذي لا يصعب تفسيره: بما أن غالبية المتفرجين والنقاد ـ حسب قول مانوفيتش ـ يساوون السينما بالقصص فإن الوسائط الرقمية (Digital Media) تفهم من قبل هؤلاء كشيء سوف يجعل السينما تحكي

* القص التفاعلي (Interactive narrative): يعني نوعاً من السرد السينمائي يعتمد على الواسطة الرقمية، يمكن للمتفرّج من أن يتدخل فيه بتفعيل مساره عن طريق استخدام أداة تحكم خاصة.

قصصاً بطريقة جديدة. وعلى الرغم من كون الأفكار عن مشاركة المتفرج في القصة، واختياره لمسارات مختلفة عبر الفضاء السردي وتفاعله النشط مع الشخصيات يعد أمراً مثيراً ولكنه يخاطب وجهاً واحداً من أوجه السينما إلا أنه - من وجهة نظر مانوفيتش - فريد ولا هو جوهري بالنسبة لها: (القص) وقد يجادل الكثيرون في ذلك. ومن المفارقة أن نجد «جورج لوكاس» صاحب الفضل في إدخال التكنولوجيا الرقمية في السينما - كما سبق لنا أن ذكرنا - يقول: «ورغم أنني لست من المتحمسين كثيراً لاستخدام التكنولوجيا، فأنا راوي قصص، وتعين علي أن أطور التكنولوجيا الملائمة لأتمكن من رواية قصصي». (٥٣)

أما مانوفيتش فيرى أن التحدي الذي تطرحه الوسائط الرقمية في مواجهة السينما يمتد بعيداً إلى ما وراء مسألة «القص» (Narrative) فهو يرى أن الوسائط الرقمية تعيد تحديد هوية السينما ذاتها. ففي الوقت الذي يكاد يكون من الممكن محاكاة كل شيء في الكمبيوتر، يكون فيه تصوير الواقع المادي تصويراً حياً مجرد إمكانية واحدة ضمن العديد من الإمكانيات الأخرى.

لقد ظلت السينما منذ اختراع السينماتوجراف وعلى مدى قرابة قرن من الزمان تستند إلى مبدأ تقني وجمالي أساسي وهو تسجيل صورة فوتوغرافية متحركة متناظرة لشريحة من الواقع تقع في مجال رؤية عدسة الكاميرا على شريط حساس من السليولويد، سواء كانت هذه الشريحة صورت مباشرة من الواقع المادي الخام أو من واقع تم صنعه أو إعداده مسبقاً. فالسينما - على حد قول مانوفيتش - ظهرت من نفس الباعث الذي نشأت منه الطبيعة (Naturalism)، أو تدوين الجلسات بالاختزال (Court Stenography) ومتاحف الشمع. فالسينما هي محاولة صنع فن من أثر القدم (Footprint). (٥٤)

وحتى بالنسبة للمخرج أندريه تاركوفسكي، وهو رسام أفلام (Film-painter) من الطراز الأول، تكمن هوية السينما في قدرتها على تسجيل الواقع، فهو يرى أن من الضروري جداً للسينما هو أن تفتح غالق الكاميرا وأن يبدأ الفيلم في اللف ليسجل كل ما يقع أمام العدسة. وبذلك يكون بالنسبة لتاركوفسكي وجود سينما تجريدية (abstract) أمراً مستحيلاً (٥٥).

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ماذا يلم بالهوية الإشارية (Indexical identity) للسينما طالما يمكن الآن صنع مناظر ضوئية واقعية (Photo realistic) بالكامل في الكمبيوتر باستخدام التحريك 3-D بالكمبيوتر، وتعديل إطارات منفردة، وقطع، وثني، ومط، ورتق الصور الفيلمية المعالجة رقمياً (Digitized film images) إلى شيء له مصداقية فوتوغرافية تبلغ حد الكمال بالرغم من أنها لم تصور أبداً في الواقع؟.

في واقع الأمر، اليوم ـ حسب ملحوظة «مانوفيتش» ـ بالتحول إلى الوسائط الرقمية فإن التقنيات التي همشت يوماً ما في صناعة الفيلم تحت تأثير ما يمكن أن يطلق عليه «الولاء لواقعية الصورة الفوتوغرافية» كاستخدام النماذج المصغرة Miniature models ورسوم الساتر Matte paintings، وفوتوغرافيا الشاشة الزرقاء واللقطات الزجاجية، والمرايا والعرض الخلفي (Rear projection) والمؤثرات البصرية وغيرها من التقنيات التي ترجع جذورها إلى «ميليس» و «فيرتوف» تتحرك إلى المركز.

ويصف مانوفيتش المبادئ الجديدة لصناعة الأفلام الرقمية (digital film-making) التي هي فعالة بصورة متساوية بالنسبة لصناعة الأفلام المستقلة أو الجماعية، بصرف النظر عما إذا كانوا يستخدمون أعلى وسائل الكمبيوتر الاحترافية من أجهزة التشغيل Hardware والبرامج Software تكلفة أو المساوي لها للهواة، في الآتي:

١ ـ تفضيلاً على تصوير الواقع المادي (Physical reality) فإنه من الممكن الآن توليد مناظر شبيهة بالمناظر الفيلمية مباشرة في الكمبيوتر بمساعدة التحريك بالكمبيوتر 3-D (3D Computer animation). لذلك، سوف تزاح شرائط التصوير الحي (Live action footage) من دورها كالمادة الوحيدة الممكنة التي يركب منها الفيلم في صورته النهائية.

٢ ـ حالما يتم تشفير لقطات التصوير الحي رقمياً digitized (أو تسجيلها بالقطع الرقمي digital format مباشرة)، فإنها تفقد ميزة العلاقة الإشارية (indexical) بالواقع ما قبل الفيلمي (pro-filmic reality). فالكمبيوتر لا يميز بين الصورة التي

حصل عليها من خلال العدسة الفوتوغرافية، أو الصورة المخلقة في برنامج رسم (paint program) أو الصورة المركبة اصطناعياً في رزمة جرافيكس (3-D 3-D graphic package) * ، بما أنهما مصنوعتان من نفس المادة ـ بيكسلات (Pixels) والبيكسلات، بصرف النظر عن أصولها، يمكن تغييرها بسهولة وتبديل الواحدة بأخرى، وهكذا لقطات التصوير الحي يمكن اختزالها لتكون مجرد جرافيك آخر، لا يختلف عن الصور التي خلقت يدوياً.

٣ ـ إذا كانت لقطات التصوير الحي في صناعة الفيلم التقليدية تترك فيما مضى على حالها، فإنها الآن توظف كمادة خام يتم فيما بعد تركيبها (composting)، تحريكها (animating) وتشكيلها (morphing). وكنتيجة لهذا، بينما الفيلم يستبقي على الواقعة المرئية التي تنفرد بها الطريقة الفوتوغرافية، فإن الفيلم يكتسب المرونة التشكيلية (Plasticity) التي كانت فيما سبق ممكنة في الرسم والتحريك، والنتيجة تكون نوعاً جديداً من الواقعية، والذي يمكن وصفه ـ حسب قول مانوفيتش بأنه «الشيء الذي يبدو من سماته أنه مقصود أن يبدو تماماً وكأنه يمكن أن يكون قد حدث، بالرغم من أنه لا يمكن أن يكون كذلك في الواقع.

٤ ـ فيما سبق كان التوليف (Editing) والمؤثرات الخاصة (Special Effects) عملين منفصلين تماماً بصرامة. المونتير كان يعمل على ترتيب المشاهد واللقطات معاً. وأي تدخل في الصورة من داخلها كان يمارسه اختصاصي المؤثرات الخاصة، الكمبيوتر الآن يسقط هذا التفريق، فتناول اللقطات المفردة بواسطة برنامج رسم أو المعالجة الرقمية للصورة (algorithmic image processing) تصبح على نفس درجة سهولة ترتيب مقاطع الصورة المتتابعة في الزمن. فكلاهما يتضمن «القص واللصق». وكما توضح قدرة الكمبيوتر الأساسية فإن تعديل الصور الرقمية وتحويرها (أو أي بيانات رقمية أخرى) ليست حساسة لفروق الزمان والمكان أو اختلافات في النسب المقياسية

---

* D graphics : يقصد به الجرافيك ثلاثي الأبعاد (المجسم) (three dimensional) بالرسم بواسطة الكمبيوتر.

(Sale). وبالتالي ترتيب مقاطع من الصور المتتالية في الزمان أو تركيبها معاً في المكان، وتحوير أجزاء من الصورة متفردة، وتغيير بيكسلات (Pixels) فردية تصبح نفس العملية، ذهنياً وعملياً.

٥ ـ انطلاقاً من المبادئ السابقة يمكن تعريف الفيلم الرقمي ـ وفقاً لمانوفيتش ـ على النحو التالي:

الفيلم الرقمي = مادة مصورة بالتصوير الحي (Live action material) + الرسم (Painting) – المعالجة الرقمية للصورة (image processing) + التركيب (composting) + التحريك 2-D بالكمبيوتر + التحريك 3-D بالكمبيوتر.

ومادة التصوير الحي (live action material) يمكن أن تسجل على الفيلم أو على الفيديو أو مباشرة بالقطع الرقمي (digital format) والرسم والمعالجة الرقمية للصورة أو التحريك بالكمبيوتر كلما تشير إلى عمليات تعديل وتحوير لصور موجودة فعلاً، وكذلك خلق أخرى جديدة. وفي الحقيقة فإن التميز المجرد بين الخلق والتعديل هو الجلي جداً في الوسيط القائم على الفيلم (التصوير/ يقابل غرفة التحميض والطبع المظلمة في الفوتوغرافيا، الإنتاج يقابل ما بعد الإنتاج في السينما) لم يعد ينطبق على السينما الرقمية، بما أن كل صورة، بغض النظر عن أصلها، تمر بعدد من البرامج قبل صنعها في الفيلم النهائي.

وتلخيصاً للنقاط السابقة التي تم عرضها على لسان «مانوفيتش»، تكون لقطات التصور الحي (Live action footage) هي الآن بمثابة مادة خام يتم تناولها يدوياً: تحريكها animated، مزجها مع مناظر مولدة في الكمبيوتر 3-D والرسم عليها. الصور النهائية يتم تركيبها يدوياً من عناصر مختلفة، وكل العناصر إما أن تخلق كلية من الرسم بالكمبيوتر أو تحور يدوياً.

وبالتالي يخلص «مانوفيتش» إلى أن «السينما الرقمية» هي حالة خاصة من الرسوم المتحركة animation تستخدم لقطات التصوير الحي كأحد عناصرها الكثيرة.

وعليه إذا نظرنا من وجهة النظر التاريخية لمسار تطور تكنولوجيا السينما وبالاستناد

إلى ما توصل إليه «مانوفيتش» من تلخيص لجوهر السينما الرقمية سنجد أن التركيب اليدوي وتحريك الصور المرسومة animation في عصر ما قبل اختراع السينماتوجراف (عصر الفانوس السحري والألعاب البصرية التي اعتمدت على التشغيل اليدوي والرسم اليدوي المتتابع للصور وهو العصر الذي يطلق عليه (Pre-Cinema Era) أنجب السينما ثم انسل إلى الهامش.. فقط ليعود إلى الظهور كأساس للسينما الرقمية. هكذا يكون تاريخ الصور المتحركة قد صنع دائرة كاملة، فالسينما التي ولدت من الرسوم المتحركة animation، قد دفعت الرسوم المتحركة إلى تخمها، فقط لتصبح في نهاية المطاف حالة واحدة خاصة من الرسوم المتحركة (animation).

وبالرغم من التحولات التي طرأت على فن السينما بواسطة التكنولوجيا الرقمية وما جلبته من تقنيات جديدة في صناعة الفيلم إلا أن السينما الروائية التجارية في عمومها ما زالت مستمرة في تمسكها بالأسلوب الواقعي الكلاسيكي حيث تعمل الصور كتسجيلات فوتوغرافية غير منقحة لبعض الأحداث التي جرت أمام آلة التصوير (الكاميرا)، فالسينما حتى الآن، وإن لم تكن ترفض، فهي تقاوم الإقلاع عن أثرها السينمائي الفريد، وهو الأثر الذي يعتمد ـ وفقاً لمقال كريستيان ميتز الثاقب في السبعينيات ـ على الشكل الروائي، وأثر مشابهة الواقع، ومعمارية التركيب السينمائي اللذين يعملان معاً متضافرين. وفي نهاية مقالة يتساءل «ميتز» ما إذا كانت الأفلام غير الروائية non-narrative بأنواعها المختلفة يمكن أن تزداد عدداً، وإذا كان هذا سيحدث، فإنه يقترح أن السينما لن تكون بعد ذلك في حاجة إلى أن تصنع تأثيرها الرامي لمشابهة الواقع. ولقد أحدثت الوسائط الإلكترونية والرقمية هذا التحول بالفعل. ففي بداية الثمانينيات، ظهرت إلى الوجود أشكال سينمائية جديدة لا تقوم على صيغة السرد الخطي أو التتابعي Linear narrative، والتي تعرض على شاشة التلفزيون أو الكمبيوتر تفضيلاً على عرضها في دار عرض سينمائي ـ والتي في الوقت ذاته تتخلى عن الواقعية السينمائية Cinematic Realism على حد قول «مانوفيتش».

من ضمن هذه الأشكال موسيقى الفيديو (Music Video) ... وهو مجال كان بمثابة معمل لاستكشاف إمكانات جديدة عديدة للتناول اليدوي للصور الفوتوغرافية

التي وفرها الكمبيوتر ـ النقاط العديدة للتناول التي توجد في الفراغ بين الـ 2-D (ثنائي الأبعاد) و 3-D (ثلاثي الأبعاد) والتصوير السينمائي والرسم، والواقعية الفوتوغرافية والكولاج Collage، باختصار، إنه بمثابة كتاب مدرسي حي للسينما الرقمية يتسع باطراد.

ومن الأشكال الأخرى الجديدة التي ساهمت في تغيير لغة السينما التقليدية هي تلك التي استحدثتها وسائط الكمبيوتر المتعددة كألعاب الكمبيوتر المعروفة بـ CD-Rom games، وبرامج الزمن السريع (Quick time software) التي استحدثتها (Apple) في ١٩٩١ والتي تمكن الكمبيوتر الشخصي العادي من عرض الأفلام. ونظراً لنواحي قصور معينة في أجهزة التشغيل الـ hardware فقد كان على مصممي الـ CD-ROMS ابتكار لغة سينمائية خاصة توائم ظروف وإمكانات العرض الجديدة مثل الحركة غير المترابطة، وشرائط الفيلم الدائرية أو الحلقية (Loops) والطبع المركب (Superimposition)، وهي تقنيات كانت تستخدم من قبل في عروض الصور المتحركة في القرن التاسع عشر، وفي الرسوم المتحركة في القرن العشرين، ضمن تقاليد سينما الجرافيك الطليعية. وطبقت على الصور الفوتوغرافية أو الاصطناعية (Synthetic). وهذه اللغة قد ركبت داخلها الخداعية السينمائية وجماليات الكولاج الجرافيكي Graphic collage بما تتميز به من تغاير في الخواص أو العناصر والتقطع. إن الفوتوغرافي والجرافيكي اللذين انفصلا عندما افترقت السينما والرسوم المتحركة كل في طريقه قد تقابلا مرة أخرى على شاشة الكمبيوتر.

وكذلك تقنيات المونتاج الفراغي (Spatial Montage) قفزت إلى الصدارة مرة أخرى. الجرافيك أيضاً قابل السينمائي. إن مصممي الـ CD-ROMS كانوا مدركين لتقنيات التصوير السينمائي وتوليف الفيلم للقرن العشرين، ولكن كان عليهم أن يوائموا هذه التقنيات لقطع تفاعلي (Interactive format) وقصور أجهزة التشغيل للكمبيوتر (Hardware limitations). والنتيجة هي أن تقنيات السينما الحديثة وتقنيات الصور المتحركة للقرن التاسع عشر قد امتزجا معاً في لغة جديدة مهجنة. وهناك من يرى مثل ـ مانوفيتش ـ أن السينما في طريقها إلى أن تصبح فرعاً خاصاً من

الرسم (Painting) الرسم في الزمن. وأنها لم تعد العين ـ السينمائية (Kino-eye) حسب تعبير فيرتوف بل الفرشاة السينمائية (Kino-brush) حسب تعبير مانوفيتش.

إن أثر تكنولوجيا السينما الرقمية وتقنياتها لا يقتصر على علاقة صانع الفيلم بالوسيط الجديد بل يمكن أن يمتد إلى المشاهد وأسلوب المشاهدة كأحد الخيارات المطروحة للعروض السينمائية المستقبلية. فكما سبق أن أوضحنا، فإن الفيلم فيما سبق كان صورة متناظرة (analog image)، كان نسخة طبق الأصل من شيء آخر. أما الصورة الرقمية فهي مختلفة جوهرياً. فهي عبارة عن سلسلة من البواعث الإلكترونية، والفرق بين الصورة التناظرية والصورة الرقمية هو أن الصورة الرقمية قابلة للمعالجة اليدوية بالوسائل الآلية (الكمبيوتر) ببراعة فائقة، فيمكننا تغييرها. فليس فقط صناع الفيلم الذين يملكون هذه القدرة، بل أيضاً إن الذين يشاهدون الفيلم يمكن أن يغيروها. فحسب تصور «بول شرادر» يمكن أن نصل إلى نقطة عندها يستطيع الناس مشاهدة الأفلام على شاشاتهم وأمامهم لوحة مفاتيح للتحكم تسمح لهم بتغيير اللون وأي شيء كان. والتدخل في عملية السرد لتغيير مسار خطوط القصة والشخصيات المعروضة عليهم وصياغتها من جديد وفقاً لرغبتهم ورؤيتهم وتصوراتهم الخاصة. وهذا ما يطلق عليه مصطلح «التفاعلية» "Interactivity".. والذي سوف يكون له أثر على أسلوب السرد وطبيعة المشاهدة من ناحية، ووظيفة الفنانين صانعي العمل وبخاصة المخرج.

وحول التفاعلية في السينما يقول «فرانسيسكو آثي» (Francisco Athie): «أنا أعتقد أنه قد حان الوقت لهذا الجيل، جيل القرن الحادي والعشرين، أن يبدأ في سرد قصصه الخاصة به. أنا أعرف أننا نحكي نفس الحكايات مراراً وتكراراً، ولكن كل جيل له الحق أن يحكيها بطريقته الخاصة، وأعتقد أن هذا الجيل (الأشخاص الذين هم تحت سن الخامسة والعشرين) لهم الحق أن يلعبوا بهذه المادة والأجهزة: التفاعلية، الـ 3D وكل الباقي. هذا يمثل لبعض الناس مجرد تطور آخر، ولكن بالنسبة للجيل الشاب يمثل أهمية خاصة. وأنا أعتقد أن عليهم أن يتعلموها جيداً للغاية، بحيث لا يكون عليهم أن يفكروا فيها. أعتقد أن الجمال الحقيقي «للتفاعلية» يبرز بحق عندما تصبح روتينياً. ونشاطاً آلياً مماثلاً لقيادة سيارة، ثم يستطرد. تخيل:

«أننا جميعاً نجلس في قاعة عرض سينما، وأننا جميعاً لدينا لوحات مفاتيح تحكم بجانبنا. وبينما الفيلم يعرض، نستطيع أن ندون آراءنا حول كيف يجب أن يستمر، وفي أي وقت يتفق فيه أكثر من نصفنا، يتغير الفيلم. في ميونيخ قد مررت بهذا النوع من التجربة بواسطة عرض بالليزر حيث بإمكانك أن تغير اللون والموسيقى، كان لديك وسيلة التحكم، وجمهور المتفرجين، كان يدخل بالفعل في الفيلم - في الصورة - كوعي جمعي. كنا نقرر ما إذا كنا نفضل الـ U2 بالنسبة لـ «بينك فلويد» "Pink Floyd" أو أي شيء آخر من هذا القبيل. وما إن كنا نفضل الأزرق أو الأحمر، أعتقد أن هذا كان رائعاً، وهذا النوع من التجربة التفاعلية سوف يجعل الناس يجيئون مرة أخرى إلى دور السينما.» [٥٦]

ومهما كان الأمر فنحن لا نتوقع أن يكون هناك نمط واحد من العروض السينمائية في المستقبل ولكن ستكون هناك أنماط متنوعة، وخيارات متعددة أمام الجمهور.

وحول مسألة القص في ظل سيادة التكنولوجيا الرقمية في السينما، يقول بول شرادير (Paul Schrader): «هناك أشياء قد تغيرت وأخرى لم تتغير، وحتى تتغير تلك الأشياء، من المؤكد أن هناك أشياء لن تتغير. فلا يزال لنا والدان، ولا يزال بيننا الغني والفقير، ولا يزال هناك أرباب عمل وأجراء، مستأجرون ومؤجرون، أخوة وأخوات. هذه العناصر الأساسية للعقد الجماعي يجب مخاطبتها في قصص، كما تم مخاطبتها منذ بداية البشرية. فالحكايات الأولى ما زالت هي التي نحكيها اليوم، وحكايات أوديب وأي من الحكايات القديمة. القصص التوارثية من أمثال قصة قابيل وهابيل ما زالت صالحة اليوم كما كانت دائماً في الماضي، وكل سنة تقدم لنا أفلاماً هي تنويعة من قصة قابيل وهابيل.

وهكذا بالنسبة للفنان، هذا لا يتغير حتى يدركون طريقة لخلق الجنس الذي سوف ينتهي بك الأمر أن تقص عليه نفس القصة بصرف النظر عن ما هي التكنولوجيا التي تستخدمها، وإنك سوف ترجع ثانية لنفس تلك القضايا أو المشاكل الجذرية. وهذا يتضمن تفسيراً لتلك القضايا وهذا يتضمن مؤلفاً ما، وهذا هو جزء من التناقض[٥٧].

حول نظرية السينما الرقمية

يرى روبرت ستام(٥٨) أن تيار السينما في أكثر خصائصها تباهياً يبدو الآن أنه يتلاشى في تيار أكبر من الوسائط السمعية ـ البصرية (Audiovisual media) سواء فوتوغرافية، أم إلكترونية، أم معلوماتية (Cybernetic) . وبفقدان السينما لمرتبتها المتميزة التي اكتسبتها بعناء باعتبارها «ملكة» الفنون الشعبية عليها الآن أن تتنافس مع التلفزيون وألعاب الفيديو، وأجهزة الكمبيوتر، والواقع الخيالي أو الافتراضي (Virtual reality) . والفيلم الذي يبدو مجرد شريط واحد ضيق نسبياً في مجال طيفي أوسع من الأجهزة الخداعية، يرى الآن في متصل واحد مع التلفزيون، أكثر من كونه نقيضاً له، مع وجود قدر لا بأس به من التخصيب المتبادل بينهما في مجال العاملين، والتمويل وحتى الجماليات .

ويؤكد «جينكنز»(٥٩) نفس الفهم : «النظرية الرقمية تخاطب أي شيء بدءاً من صور المؤثرات الخاصة المصنوعة في الكمبيوتر (CGI Special effects) في أكثر أفلام هوليوود إثارة، إلى نظم الاتصالات الحديثة (الشبكة The Net) إلى أنواع جديدة من وسائل الترفيه (ألعاب الكمبيوتر)، وأساليب جديدة من الموسيقى «تكنو» (Techno) أو نظم جديدة للتمثيل الفني (التصوير الرقمي أو الواقع الافتراضي) .

وبالرغم من أن الكثيرين ـ حسب رأي ستام ـ يتكلمون عن نهاية أخروية للسينما فإن الموقف الراهن يعيد إلى الذهن على نحو غريب ذلك الذي كان في بداية السينما كوسيط . إن «ما قبل السينما» (Pre-Cinema) * «وما بعد السينما» (Post-Cinema) ** أصبحا متشابهين . آنذاك، كما هو الآن، كل شيء بدا ممكناً . آنذاك كما هو الآن، جاور الفيلم مجالاً طيفياً من الأدوات الخداعية . والآن، كما كان آنذاك فإن مرتبة الفيلم البارزة بين فنون الاتصال بدت ليست بحتمية ولا واضحة . تماماً كما جاورت السينما في باكورتها، تجارب علمية . وبرامج المنوعات الخفيفة من

---

* مرحلة ما قبل اختراع السينماتوجراف، أي مرحلة الفانوس السحري والألعاب البصرية .
** مرحلة الوسائط الإلكترونية، والمتعددة، والسينما الرقمية .

هزليات وغيرها(Burlesque) والاستعراضات الجانبية (Side Shows) ، فإن أشكالاً جديدة من «ما بعد السينما» (Post-Cinema) تجاور التسويق المنزلي بواسطة الكمبيوتر، وألعاب الفيديو، والـ CD ROMS ، أن التكنولوجيا السمعية البصرية المتغيرة تؤثر فعلياً على نحو درامي في كل القضايا المتواترة التي تنشغل بها نظرية الفيلم: نظرية الخصوصية السينمائية (Specificity) . نظرية المؤلف (Authorism)، نظرية المشاهدة (Spectator ship)، النظرية الواقعية (Realism)، الجماليات (Aesthetics) . إن الفيلم ونظرية الفيلم سوف يتغيران نهائياً، بفعل الوسائط الجديدة، ويطرح «جينكينز» ذلك على النحو التالي :

«البريد الإلكتروني يطرح أسئلة عن المجتمع الافتراضي (Virtual Community)، والتصوير الرقمي يطرح أسئلة عن صحة التوثيق البصري واعتماديته، الواقع الافتراضي عن التجسيد ووظائفه الابيستومولوجية (Epistomological) و«الفوق النصي» (Hyper text)، عن نظرية القراءة (Readership) وسلطة ووجهة نظر المؤلف؛ وألعاب الكمبيوتر عن الفضاء السردي Spatial narrative؛ والوسائط المتعددة عن تشكيل الهوية؛ كاميرات شبكة الإنترنت (Webcams)، عن نظرية التبصص (Voyeurism) والاستعراضية (Exhibitionism)»[٦٠].

إن وسائط الاتصال الجديدة تضفي غشاوة على الوسائط. وبما أن الوسائط الرقمية تحمل إمكانية دمج كل الوسائط السابقة، فإنه لم يعد له معنى التفكير في المصطلحات المحددة للوسائط بشروط نظرية المؤلف، الإبداع الفردي المحض يصبح أقل احتمالية في هذا الوضع حيث يعتمد الفنانون المبدعون على شبكة غاية في الاختلاف من المنتجين والخبراء التقنيين لوسائط الاتصال.

إن الصور الرقمية أيضاً تقود إلى تجريد الصورة البازانية (نسبة إلى أندريه بازان) من أنطولوجيتها * . مع سيادة إنتاج الصورة الرقمية، حيث تصبح فعلياً أي صورة ممكنة

* لاندريه بازان مقال بعنوان : «أنطولوجيا الصورة الفوتغرافية» في كتابه المكوّن من مجموعة مقالات : «ما هي السينما».

التحقق، فإن صلة الصور بالمادة الصلبة أصبحت غير واضحة المعالم. فالصور لم تعد مكفولة كحقيقة مرئية [٦١]. الفنان لم يعد بحاجة لأن يبحث عن نموذج قبل ـ فيلمي (Pro-Filmic) في العالم؛ أصبح من الممكن إعطاء شكل مرئي للأفكار التجريدية والأحلام غير الممكنة. «فيتر جرينواي» (Peter Greenaway) (١٩٩٨)[٦٢]، يفضل أن يتكلم عن اللاواقع الافتراضي (Virtual unreality) بدلاً من ذلك تكتسب حياتها الخاصة وديناميتها في نطاق دائرة تفاعلية، متحررة من طوارئ التصوير في الموقع (Location shooting)، سواء كانت ظروف جوية، أو ما إلى ذلك. ولكن هذه الميزة لتزييف الصور هي في نفس الوقت نقيضة؛ بما أننا نعرف إن الصور يمكن أن تخلق إلكترونياً فإننا نكون أكثر تشككاً في قيمة الحقيقة التي تنقلها الصورة.

ومن الوجهة الأسلوبية فإن التكنولوجيا الجديدة تمنح إمكانيات جديدة لكل من «الواقعية» (Realism) و «اللاواقعية» "Unrealism".

إن ما تقدم يوحي بأن الاتجاهات التي أسدل عليها الستار عند منعطف القرن الماضي عندما جاءت السينما لتسود ثقافة الصورة المتحركة، بدأ الآن استكشافها من جديد. إن ثقافة الصورة المتحركة يعاد تعريفها مرة أخرى؛ الواقعية السينمائية (Cinematic realism) تستبدل الآن من كونها أسلوب السينما المهيمن لتصبح اختياراً واحداً بين العديد من الخيارات الأخرى.

أقوال بعض الشخصيات السينمائية في السينما الرقمية

ربما يكون من المفيد أن نورد أقوال بعض الشخصيات السينمائية البارزة في حدود وآفاق السينما الرقمية قبل أن نختتم.

١ ـ المخرج الأمريكي «بول شرادر» Paul Schrader :

«هناك بعض مخرجي الأفلام يشعرون بحنين شديد نحو النيترات ـ يقصد شريط الفيلم الفوتوغرافي ـ ودور العرض السينمائي، نحو جمهور يشاهد الأفلام على الشاشة. أنا لست واحداً من هؤلاء، أنا أشعر بأننا ببساطة نتكيف إذا الأفلام قد أضيف

لها الصوت، حسناً علينا إذن أن نبدأ في صنع أفلام ناطقة فيها صوت. إذا أضيف إليها اللون، نستعمل اللون.

إن الذي تمنحه التكنولوجيا الجديدة للمخرجين في الوقت الراهن لا يختلف كثيراً في شيء. إنه مجرد القدرة على عمل أشياء لم نكن نستطيع أن نعملها من قبل، أو لم نكن قادرين على عملها بيسر إن تغير شكل الأشياء على الشاشة، أن تحول ديكوراً، أو أن تحصل على ديكور اصطناعي هي بعض أمثلة من ذلك.

تلك مجرد أدوات، وأنا لا أعتقد أن هناك جدلاً كبيراً حول ذلك. كل مخرج يجب أن يكون لديه أدوات جديدة وكلما ظهرت أدوات جديدة سرعان ما تصبح شائعة ومتاحة، تذكروا أن منذ سنتين ـ أي منذ ١٩٩٣ ـ كان الكل تواقون للغاية إلى تحويل الصور (Morphing images). اليوم الناس شغوفون بتحويل الصور إذا كان هذا هو الأداة الوحيدة لعمل شيء محدد هناك احتياج لعمله في القصة. لم يعد أحد بعد يرغب في التحويل من أجل التحويل، ونفس الشيء يصدق على أي تقدم تقني آخر. أنا لا أظن ولا أفكر في هذا بأنه أمر مثير للجدل أو إشكالي بدرجة كبيرة. أنا أعتقد أنها مسألة محاولة مجاراة التكنولوجيا التي تتحرك بخطى سريعة إلى حد ما»[٦٣].

٢ ـ المخرج الأمريكي «جورج لوكاس»:

«سوف تواجه هذه التكنولوجيا الجديدة قيوداً على ما تستطيع إنجازه. وطالما امتلكت عقولنا القدرة على تخيل إمكانات جديدة، فستظل هناك دائماً صعوبات تواجه تحقيقها. ومن الواضح، فيما يتعلق باللحظة الراهنة، إن الإمكانات المتاحة مع التكنولوجيا الرقمية تبدو بلا حدود تقريباً. غير أننا ما زلنا حتى الآن في مرحلة تخيل هذه الإمكانات، إذ إننا لم نستخدم هذه التكنولوجيا فعلياً بعد كواسطة تعبيرية. ومع مرور الوقت ستتفتح أذهاننا وسيكون باستطاعتنا تخيل أشياء تتخطى حدود هذه الواسطة التعبيرية.

إن أجهزة الكمبيوتر يشغلها ويديرها البشر، وسيكون من قبيل «الخيال العلمي» أن نتصوّر أن الكمبيوترات يمكنها صنع أفلام بنفسها، أو أنّ الشخصيات الرقمية ليست من

ابتكار الإنسان. ولأنّ السينما الرقمية هي شكل أكثر تعقيداً وتطوّراً من أشكال صناعة الفيلم، فإن السينمائيين يحتاجون في الوقت ذاته إلى كل من الخلفيات المتطورة تقنياً وإلى كم كبير من الإلهام. وسوف تظل عملية صناعة الفيلم دائماً في حاجة إلى ممثلين للقيام بالأداء الصوتي والدرامي، وسواء كان هؤلاء الممثلون أشخاصاً واقعيين أم مجرد ابتكار لصانع رسوم متحركة ـ أو مزيجاً من هذا وذاك ـ فما زال الأمر يتعلّق باتصال البشر بالبشر.

إن الفيلم هو واسطة اتصال. والسينما الرقمية في الأساس هي الواسطة الاتصالية ذاتها: فهناك كائن إنساني يوصل أفكاراً لعدد من الكائنات الإنسانية الأخرى، وفي أكثر الحالات يتم ذلك من خلال تصوير كائنات إنسانية ووصفها. وسواء فعلت ذلك بالطريقة الرقمية أم الفوتوغرافية، فالمحصلة واحدة. لقد قال العديد من الناس إن «السينما الرقمية ليست كالسينما الحقيقية، إنها زائفة وليست واقعية» لكن علينا أن نتذكّر أن الفيلم هو شيء غير حقيقي، ولم يكن هناك شيء مثل هذا من قبل ولن يحدث أبداً. فالصور المطروحة على الشاشة ولّفها صناع الفيلم لكي تظهر على النحو الذي يريدونها أن تكون عليه، والسينما هي واسطة عالية التقنية، فعن طريق تحريك شريط سينمائي عبر عجلات ثم توجيهه للضوء نحصل على عملية كيميائية للتصوير تتم معالجتها أو تشكيلها بمليون طريقة. والشخصيات في الأعمال السينمائية مجرّد ممثلين يقومون بأدوار، والديكورات يقوم ببنائها طاقم من العاملين، وهي كلها أشياء غير حقيقية. ولا شيء في العمل السينمائي حقيقياً.

إن القصص (في الأفلام) هي ما تحاول أن توصله للناس، ومن ثم يتعيّن أن تنطوي على بعض التبصّر بالسلوك أي الطريقة التي نمارس بها حياتنا، وأيضاً وربما الأكثر أهمية أفكارنا العقلية والعاطفية. وهذه الأشياء ـ سواء كنت تستخدم خشبة مسرح أم التعبير بالموسيقى أم بالكلمات أم بالرسم على حائط كهف ـ هي دائماً الشيء ذاته»(٦٤).

٣ ـ **المخرج الأمريكي جيمس كاميرون**.. (رداً على سؤال: هل ستظل تجربة

مشاهدة الفيلم في دور العرض موجودة بعد عشرين سنة من الآن؟) *.

«أعتقد، الإجابة المعقولة: نعم، فلم يأت أحد حتى الآن ببديل قابل للتطبيق لتجربة الجلوس مع زمرة من الناس، تترقب وتنتظر بإثارة أن يتكشف شيء لك، بحيث تستطيع أن تتفاعل كمجموعة. توجد دينامية جمعية تختلف عن مجرد المشاهدة على الفيديو في البيت. الناس يحبون أن يخرجوا: تتأجج أحاسيسهم، تتعامل عقولهم مع معلومات بسرعة أعلى ـ أنه أمر شديد الخصوصية. نستطيع استنساخ نسخة طبق الأصل تكنولوجية في البيت لكن لا نستطيع استنساخ الخبرة السيكولوجية. إن السينما صحية الآن بقدر ما كانت دوماً، وتم تحديها مراراً، بواسطة التلفزيون في الخمسينيات والستينيات، والآن بواسطة شبكة الإنترنت. إن ما تفعله الإنترنت هو أنها تمنح الناس مكاناً آخر للتحدث فيه عن السينما، غير أنها لم تؤثر على صناعة السينما على الإطلاق» (٦٥).

ـ ورداً على سؤال: (ماذا عن صنع الأولاد لسينما بكاميرات رقمية، وطرحها على شبكة الإنترنت؟

يجيب:

«حدثت دمقرطة لصناعة الأفلام عندما ظهرت كاميرات الفيديو للوجود. ولم تغير الإنترنت من هذا على الإطلاق. ما زال يجب عليك أن تذهب إلى الخارج وتصور بالفيديو. وما زلنا نود أن نصنع أفلاماً للشاشة الكبيرة» (٦٦).

٤ ـ جون هورن (ناقد سينمائي)

«لن تؤدي المؤثرات ذات التقنيات العالية إلى أن تصبح الصناعة القديمة للأفلام صناعة مهجورة ومندثرة، ولو حدث شيء فسيكون العكس هو الصحيح» (٦٧).

وأيضاً يقول:

«سوف يتعذر على المرء في القريب العاجل أن يميز ما بين ما يخلقه الكمبيوتر وما

---

* هذا الكلام قيل في لقاء معه سنة ١٩٩٩.

تصوره آلة التصوير السينمائي. وسوف يتم إدراك تشعبات هذا العمل التقني الفذ في جميع نواحي صناعة الأفلام السينمائية : الماكياج والملابس وتصميم الإنتاج وتوزيع الأدوار وإعداد الميزانيات وحتى في الشاشة الكبيرة نفسها» (٦٨).

الخلاصة

مهما اختلفت الآراء وتنوعت حول الوضع الراهن لفن السينما فالقول بأن السينما نتيجة للتكنولوجيا الرقمية تحقق أكبر قفزة تكنولوجية منذ إدخال الصوت هو أمر صحيح وواضح. فإن توليد صور فنية بواسطة الكمبيوتر، والتحسين الرقمي لعناصر الصورة، الصور المحولة (Morphs)، والأشكال الالتوائية (Warps)، والبقية انتقلت من استخدامات في حدود ضيقة منذ عقد مضى إلى استخدامات على نطاق واسع للغاية في صنع صور فنية مبهرة. فأفلام مثل Terminator 2 (المدمر ٢) Willow (الصفصاف) Forrest Gump (فورست جامب) Jurassic Park (حديقة الديناصورات)، Apollo 13 (أبوللو ١٣)، وآلاف أخرى من الأفلام جعلت واضحاً للعيان أن الصور الرقمية الفنية (Digital Imagery) وجدت لتبقى.

ومع ذلك فإن دلالة الأدوات الرقمية وأهمها تذهبان أبعد كثيراً من مجرد صنعها لصور متشكلة باردة (cool morphs). فسوف يكون لهما تأثير متعادل أكبر على بناء الفيلم، وجمالياته ومعناه. إن إنجازات اليوم هي مجرد البداية. لأنه بنفس القدر من الصحة، وقلة الوضوح فإن السينما بسبب التكنولوجيا الرقمية جاهزة لأن تعمل أكبر قفزة جمالية وبنائية لها منذ أن ابتكر د. و. جريفيث البناء القصصي الحديث للفيلم بخلقه للمونتاج المتوازي Parallel Editing، ود. زيجافيرتوف باستخدامه المبتكر للمونتاج والمؤثرات البصرية.

إن لغة الفيلم تمر بمرحلة تطوير، ليس هو بالتالي ماكانت عليه من قبل، وعلينا أن نعي ذلك جيداً. هناك شكل فيلمي جديد يولد اسمه «السينما الرقمية». فإنه يلوح في الأفق القريب ما يقترب بسرعة من رسوم حركية (Motion Paintings)، وسينما

تكعيبية (Cubist Cinema)، ممثلين افتراضيين (Virtual Actors)، وديكورات افتراضية (Virtual Sets)، وسائل انتقال جديدة (New transitions)، صور مركبة الطبقات، بنيات جديدة. وظهور صور جديدة سوف يؤدي إلى السعي لبلوغ معاني جديدة.

قدوم «السينما الرقمية» سوف يؤثر على صانعي الأفلام المستقلين (Independent Filmmakers) *، والمخرجين الذين يعرفون بفناني الفيلم (Film Artists) ** وصانعي الأفلام العاديين (Grassroots Filmmakers) بنفس القدر، إن لم يكن أكثر، من تأثيرها على آلة هوليوود السينمائية. الأدوات الرقمية الجديدة تخلق طرقاً جديدة وسياقات جديدة للعمل السينمائي، الفردي منها والجماعي، إنها مجرد البداية.

والسؤال الذي يطرح نفسه في نهاية بحثنا هذا هل سنستطيع في عالمنا العربي اللحاق بهذا التطور ومواكبته في الوقت المناسب أم ستتسع فجوة تخلفنا عنه، ربما إلى الأبد فتموت السينما عندنا بحق؟؟. هذا سؤال يحتاج إلى بحث وجهد مشترك جاد من الجميع للإجابة عنه.

---

* صنّاع الفيلم المستقلون يقصد بهم المخرجين، الذين يصنعون أفلامهم بشكل مستقل بميزانيات ضئيلة (Low Budget) ولا يعتمدون على تمويل شركات كبرى لأفلامهم ولا على نجومهم، حيث إنهم لا يعملون بشروط تلك الشركات وخارج شروط السينما التجارية السائدة.

** فنانو الفيلم يقصد بهم المخرجين الذين يصنعون أفلامهم التي تعبّر عن ذاتيتهم ورؤيتهم الشخصية للعالم على درجة عالية من الفنية والاحتراف من أمثال فيلليني، وبرجمان، وتاركوفسكي، وكيروساوا... إلخ.

قائمة مراجع البحث

١ ـ د. مصطفى الفقي : حصاد القرن العشرين للعالم، مقال، جريدة الأهرام القاهرية، عدد ٢٤ أغسطس ١٩٩٩، ص (٣٤).

٢ ـ فوجل أموس : السينما التدميرية، ترجمة أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٥، ص (٩ ـ ١٣).

3- Hauser Arnold : The Social History of Art (in 4 volumes),Vol.4.London : Routledge and Kegan Paul, 1962.pp. 214-247.

4- Cheshire Godfrey : The Death of Film/ The Decay of Cinema. Internet, http://www.nypress.com/content cfm? Content-id = 243 and content-section 3.,pp. 1-16.

5- Monaco James, : How To Read A Film, Revised Edition, New York, Oxford University Press, 1981. P.49.

٦ ـ روبنسون ديفيد : تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥ ـ ١٩٨٠)، ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص (١٥).

٧ ـ المرجع السابق، ص (١٦).

٨ ـ المرجع السابق، ص (٢٢).

9- Munsterberg Hugo, : The Film : A psychological Study, New York. Dover Publications, INC. 1970.

١٠ ـ روبنسون ديفيد، : تاريخ السينما العالمية، مرجع سبق ذكره.

١١ ـ المرجع السابق، ص (٥٣).

١٢ ـ لوتمان يوري : مدخل إلى سينمائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، إصدار النادي السينمائي بدمشق، دمشق، ١٩٨٩، ص (٥).

13- Monaco James, : How To Read A Film, Ibid P.56.

14- Ibid, P.56

15- Ibid, P.57.

16- Ibid, P. 57.

١٧ ـ كوك ديفيد أ. : تاريخ السينما الروائية، ترجمة أحمد يوسف، الجزء الأول، سلسلة الألف كتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩.

١٨ ـ المرجع السابق، ص (٣٥٠).

١٩ ـ المرجع السابق، نفس الصفحة.

٢٠ ـ روبنسون ديفيد، تاريخ السينما العالمية، (مرجع سبق ذكره)، ص (١٤٩).

٢١ ـ كوك ديفيد أ. : تاريخ السينما الروائية، (مرجع سبق ذكره)، ص (٣٤٦).

٢٢ ـ روبنسون ديفيد، تاريخ السينما العالمية، (مرجع سبق ذكره)، ص (١٤٨).

٢٣ ـ كوك ديفيد أ. : تاريخ السينما الروائية، (مرجع سبق ذكره)، ص (٣٤٨).

٢٤ ـ المرجع السابق، ص (٣٥٤).

٢٥ ـ دوفجنكو الكسندر، : «الأرض» فيلم في كتاب (باللغة الروسية)، موسكو، إصدار مكتب الدعاية للفن السينمائي السوفيتي، ١٩٦٦.

٢٦ ـ روم ميخائيل، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات (عن اللغة الروسية) دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ص (٤٥).

27- Monaco James,: How To Read A Film, Ibid, P.93.

28- Ibid, P. 88.

٢٩ ـ هورن جون، : الحدود الخارجية : مستقبل السينما والأنظمة الرقمية (مقال في دورية). ترجمة أحمد الخضري، سلسلة الثقافة العالمية (٩٨)، الكويت، يناير ٢٠٠٠، ص (١٠٧).

30- Griffith D.W.: The Film After 100 Years (Essay 1922), In film Makers on Film Making, Edited by Harry M. Geduld, a Pelican Book. U.K : Published by Penguin Books. 1962.

٣١ ـ د. منى الصبان : فن المونتاج في الدراما التلفزيونية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص (١٣).

٣٢ ـ المرجع السابق، ص (١٧٣).

٣٣ ـ المرجع السابق، ص (١٨٧).

٣٤ ـ المرجع السابق، ص (١٨٧).

٣٥ ـ المرجع السابق، ص (١٨٩).

٣٦ ـ نيجرو بونت نيكولاس : التكنولوجيا الرقمية (العنوان الأصلي بالإنجليزية Being Digital) ترجمة أ.د. سمير إبراهيم شاهين، مركز الأهرام للترجمة والنشر. مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٩٨، ص (١٣).

٣٧ ـ المرجع السابق، ص (١٤).

٣٨ ـ المرجع السابق، ص (٢٧ ، ٢٨).

٣٩ ـ المرجع السابق، ص (١١٣).

٤٠ ـ المرجع السابق، ص (١٤٣).
٤١ ـ د. منى الصبان، فن المونتاج في الدراما التلفزيونية، (مرجع سبق ذكره)، ص (١٣٩).
٤٢ ـ سعيد شيمي : الديجيتال : وقائع ثورة معلنة (مقال في دورية)، مجلة الفن السابع، (٤٠)، القاهرة، مارس ٢٠٠١، ص (١٢).
٤٣ ـ المرجع السابق، ص (١٢).
٤٤ ـ المرجع السابق، ص (١٣).
٤٥ ـ هورن جون، الحدود الخارجية : مستقبل السينما والأنظمة الرقمية، (مرجع سبق ذكره) ص (١٠١).
٤٦ ـ المرجع السابق، ص (١٠١ ، ١٠٢).
٤٧ ـ المرجع السابق، ص (١٠٢).
٤٨ ـ كاميرون جيمس : المستقبل الآتي، (حوار في دورية)، ترجمة غادة الحلواني، سلسلة الثقافة العالمية (٩٨)، الكويت، يناير ٢٠٠٠، ص (١٢٥ ، ١٢٦).
٤٩ ـ هورن جون : الحدود الخارجية، مستقبل السينما والأنظمة الرقمية (مرجع سبق ذكره). ص (١٠٨).
٥٠ ـ كاميرون جيمس : المستقبل الآتي، (مرجع سبق ذكره)، ص (١٢٨).
٥١ ـ هورن جون : الحدود الخارجية، مستقبل السينما والأنظمة الرقمية (مرجع سبق ذكره). ص (١٠٨).

52- Manovich Lev : What Is Digital Cinema? (Essay), Internet,
http://jupiter.ucsd.edu/-manovich/text/digital-Cinema.html. PP.1 of 17.

٥٣ ـ لوكاس جورج : السينما وهم، (مقال في دورية)، ترجمة غادة شويقة، سلسلة الثقافة العالمية (٩٨)، الكويت يناير ٢٠٠٠، ص (١٣١).

54- Manovich Lev: What is Digital Cinema, Ibid, P. 1 Of 17.

55- Ibid, pp. 1 of 17, 2 of 17.

56- Athie Francisco: Digital Creation (A Discussion) in Creativity and the Digital Environment, (Presentations and symposia). A CILECT International Conference, Oaxaca, Mexico, October 1995, p. 31 - 32.

57- Schrader Paul : Some Observations (Essay), in Creativity and the Digital Environment, Ibid, pp. 26-27.

58- Stam Robert : Film Theory. An Introduction. Malden, Massachusettes, USA,

Oxford, U.K: Blackwell Publishers Ltd. 2000.

59- Ibid, P. 318.

60- Ibid, P. 319.

61- Ibid, P. 319.

62- Ibid. P. 319.

63- Schrader Paul : Some observations (Essay) in Creativity and the Digital Environment, Ibid, PP. 26-27.

٦٤ ـ لوكاس جورج : السينما وهم، (مرجع سبق ذكره)، ص (١٣٣).

٦٥ ـ كاميرون جيمس : المستقبل (مرجع سبق ذكره)، ص (١٢٧).

٦٦ ـ المرجع السابق، ص (١٢٧).

٦٧ ـ هورن جون، الحدود الخارجية : مستقبل السينما والأنظمة الرقمية، (مرجع سبق ذكره)، ص (١٠٦).

٦٨ ـ المرجع السابق، ص (٩٩).

أسئلة الحداثة في المسرح

ياسين النصيّر



أســـــئلـة الحـــــداثـة فـي المســـــرح

ياسين النصيّر

مقدّمة

شغلتني أسئلة الحداثة في المسرح منذ ابتدأت الكتابة النقدية عن العروض المسرحية، وكان ذلك قبل أربعين عاما تقريبا، يوم لم تكن معرفتنا بالمسرح تتعدى أن يكون ثمة نص ومخرج وممثلون وصالة وجمهور، وبوصف ذلك فعالية اجتماعية نحضرها قبل أن تكون فعالية فنية. لكن ما شغلني أكثر في سؤال المسرح هو علاقتي به التي تمتد وراء إلى مرحلة الدراسة الثانوية يوم كنت طالباً في الصفوف المتوسطة في ثانوية القرنة للبنين. كان ذلك عام ١٩٥٦ يوم شاهدت، لأول مرة في حياتي، مسرحية ما زلت أشعر بالرهبة كلما تذكرت مشاهدها، تلك هي مسرحية «فاوست» لغوته. وقد مثلها طلبة الصف الرابع الإعدادي، ومن بينهم من أصبح علماً ثقافياً بارزاً كالناقد الدكتور خيري الضامن وطلبة آخرون لم أعد أتذكر الآن أسماءهم. ومنذ ذلك التاريخ، أصبح المسرح يعيش معي، ذاكرة وفناً ومجالاً للحوار مع الزمن. تشكلت تلك الصورة ونحن في الخمسينيات. وكان بعضنا يعرف غوته وفاوست والحداثة، وطرق التجارة، ومفستوفيليس، لا بل

كانت المعرفة أعمق من ذلك، فكنا نعرف أن الأحلام البشرية ومشاريع التحديث ورؤية العالم، يكمن التحقق منها، ثم نعرف كيف يتم تمثيل هذا كله على المسرح وإقناع مجموعة من الطلبة والمدرسين في منطقة معزولة من العالم تقع عند ملتقى نهري دجلة والفرات بمضامينه. كان عالم الخمسينيات ينمو مع أحلامنا في الدراسة والتغيير الثوري. وكنا نهتف بسقوط حلف بغداد، بينما نقوم في الوقت نفسه بتمثيل فاوست في حفلات صفونا الدراسية.

ما بقي من تلك المسرحية هو صورة مفيستوفيليس في ردائه الأسود الفضفاض وقبعته الطويلة، هو يخرج من تحت الطاولة معلنا هيمنة الشرور على العالم. هذه الصورة التي ولّدت فيّ الكآبة لم أفهمهما إلا مؤخراً، إذ إن مفيستوفيليس كان يتحدى فاوست مقرراً أن الروح هي المطلق، وأن الحداثة لا يمكنها أن تسير على قدم واحدة بدون الروح، وقائلاً إن المزاوجة بين الروح والعلم هي ملازم التحديث. هذا ما قامت عليه فلسفة القرن التاسع عشر ومقولات هيجل في الروح المطلق وماركس في المادية، وقبلهما، في النصف الأول من القرن التاسع عشر، في عام ١٨٣١، زاوج غوته بين الروح والعلم في مسرحية «فاوست» التي اعتمد فيها على نصوص قديمة كتبت عن فاوست تمتد إلى القرن السادس عشر، حيث سبق وأن تناوله يوهان سيبيس في كتابه «فاوست» (١٥٨٧)، وكريستوفر مارلو في كتابه «التاريخ المأساوي لفاوست» (١٥٨٨). فالمسرح إذن هو تنويع على تاريخ الأحداث. هكذا فهمنا المسرحية ونحن طلبة نهتف ضد الأحلاف العسكرية في منطقة الشرق الأوسط، وعلى رأسها «حلف بغداد ١٩٥٤». وعرفنا أن الشرور هي من صنع البشر. هكذا فعل شكسبير في تاريخ بلوتارك عندما أعاد صياغته برؤية تراجيديا بشرية تتحكم بها إرادات السلطة والأقدار. وهكذا فعل برشت في الحكايات الصينية، حين وجدها طاقة غير ناضبة وهي تعيد صياغة حياتنا من جديد، وهكذا فعل الطيب الصديقي وقاسم محمد في مدونات التاريخ العربي، وهكذا أعاد صلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط ـ في المسرح الشعري ـ وسعد الله ونوس وعادل كاظم في مفهوم الحكاية، ويعقوب شدراوي وهو يعيد تركيب الصورة الشعبية العربية في مآسيها المعاصرة. فالحداثة إذن هي تصور قبل أن

تكون لغةً. وهي عمل قبل أن تكون أحلاماً، وسياقات جديدة نضع فيها أحلامنا قبل أن تكون مشاريعاً على الورق.

بعد ذلك جاءت قراءاتي اليومية في المسرح ونصوصه، والتي لم أجد فيها إلا نافذة تتسع كلما مضيت في القراءة حتى استوى قلمي على شيء من الفهم، فكتبت نقداً عن العروض، ثم أخرجت كتباً نقدية حتى أصبحت مساهماتي ابتداء بعد الدراسة الأكاديمية للدكتور علي الزبيدي واحدة من ثقافة المسرح العراقي. وإذ تواصلت بانتقالي إلى بغداد مع المسرح، حيث عشت بين خشباته ونصوصه وتمارينه وثقافته وصحافته، وجدت نفسي في خضم عملية اجتماعية فنية كبيرة ما تزال تعيش معي وأعيش معها بوصفها طاقة مولدة لفهم الآخر.

اليوم، أجد نفسي في هذه الدراسة شيئاً جديدا، فنحن الآن في أوروبا مهاجرون إليها مرغمين. وقد جئناها ونحن كبار السن، فبات علينا كي نفهم فن الحياة فيها أن نفهم حجمنا المعرفي؛ ومضيت باحثا لسنوات عن صالات المسرح الهولندي وعن الفنانين وعن النصوص. ولكنني، ولضعف أدواتي اللغوية لم أجد نفسي في خضم هذه التجربة الغربية التي لو فهمت أصولها وحرفياتها لازددت معرفة وتقدماً وفهماً. ثم تجيء هذه المحاولة في زمن يبدو فيه أن الذاكرة في طريقها إلى النضوب لتعيد عليّ شيئاً مما افتقدته في المسرح العربي مشاهدة ومعايشة، وهي أن أكتب عن تيارات الحداثة في المسرح خلال قرن. وقد يبدو الموضوع موسوعياً وكبيراً بحيث يصعب على شخص مثلي النهوض به. لكن اختيار زاوية أسئلة الحداثة في المسرح ربما تختصر علي الطريق للوصول إلى تيارات الحداثة والتجديد في المسرح العالمي والعربي بعد أن وفرت تكنولوجيا الاتصال سبل الوصول إلى المعارف المتعلقة بالموضوع بيسر ما كان متوفرا لو بقيت هناك.

لا تقتصر أسئلة الحداثة في المسرح على المسرح الغربي ونماذجه وكتّابه ومخرجيه والعاملين فيه، بل إنها تشتمل أيضاً على المسرح العربي وممثليه. وقد وقفت خلال أربعين عاماً على الكثير من تجاربهم، وكتبت عنها وحاورت القائمين عليها، وشاهدت

ما استطعت ونظّرت في الذي رأيته يستحق التنظير.

أرجو لهذه الدراسة أن تكون جهداً نافعاً، أحاول أن أشخّص فيه الأسئلة الحديثة التي حملها المسرح تاريخياً في أحشائه كي يطرحها على جمهور الناس المتغير عبر الأمكنة والأزمنة، وصولاً إلى جمهورنا العربي العريض، في سياق تشكل فيه أسئلة مسرحنا العربي في مجملها عين الحداثة وتصوراتها في القرن العشرين تحديداً.

الفصل الأول : أسئلة الحداثة

١. المسرح وأسئلة النهضة

I

حفل أدب القرن التاسع عشر بالإجابة عن الأسئلة الكبيرة التي ورثها من القرن الثامن عشر، تلك التي تتصل بالحداثة وبالفلسفة. وكان المسرح من بين أكثر الفنون عرضة لاختراق أسئلة القرن التاسع عشر بتداخلها مع أسئلة القرن العشرين بأبعاده وأدواته، لأنه المجال الأكثر عرضه للتجديد مع الإبقاء على قدر أكبر من الماضي فيه. فهو في قطيعة واستمرار مع نفسه، ومع الأفكار التي تحيط به. ومن هنا تكون محاولتنا رصد النوى الحداثية في مسرح القرن العشرين بالضرورة رصداً للنوى القديمة في مسرح القرن الثامن عشر والتاسع عشر، ثم في ما يسمى بمسرح ما ـ بعد ـ الحداثة، الذي نجده هو الآخر خاضعاً لجدلية الثبات والتغيير. فالحداثة في أي فن تقع في منتصف الطريق، بين قديم منسحب وجديد متقدم.

ركزت الفلسفة في القرن التاسع عشر على الإنسان بوصفة المكتشف الأغنى في العصر الحديث، حينما تحرر من الجبرية باختياره للعقل: «تجرأ على استعمال عقلك أنت: ذلك هو شعار الأنوار»، كما يقول كانط. وكانت تلك هي ثورة الإرادة، ففتح الاختيار رؤيته على الواقع بمختلف ميادينه لتصبح الفلسفة جزءاً من الممارسة اليومية لقطاعات كبيرة من الناس. ضمن هذا الإطار، ندرك أن أي تجديد في أي جانب من جوانب الحياة، بما فيها الثقافة، يحمل ضمنا تلك الأسئلة، أسئلة «فكر قدر ما تشاء، وحول كل ما تشاء. . . إنما أطعْ!»[1] وهذا يعني أن مصائر الإنسان هي موضع السؤال في المسرح. ولكن، لمن ستكون الطاعة؟ هذا هو السؤال الجوهري في نقلة الحداثة التي وسمت القرن التاسع عشر. هل ستكون الطاعة للعلم بعد أن جرد العلم بعض القيم الإيمانية من محتواها؟ أم هل ستكون للتقنية بعد أن اختصرت مسافات واسعة من

التفكير بترويج العولمة؟ أم ستكون للمزاوجة بين الروح والعلم كما فعل غوتة في فاوست؟ من هنا قامت الحداثة في أواسط ونهاية القرن التاسع عشر على نبوءات فلسفة التنوير التي مهدت لحدوث اختراقات هائلة وكبيرة في نظم المعرفة القديمة باعتمادها العلم، وفي أساليب القول، وباعتمادها تقنيات حديثة للتوصيل، ثم قامت على نوى التململ والتحديث في ميادين العلوم الوضعية وهي تمتلئ بالحياة الإنسانية وجمالياتها، ثم في التأويل الثقافي لكل مساهمات التاريخ الإنساني، ثم بالخروج على أعراف المقدس واستبعاده دون الإفراط في تبني النزعة الإلحادية كما يقول هايدغر[٢] والخروج على كلاسيكيات القرون الماضية في ميادين بناء الدولة والنظم السياسية والقانونية والعمرانية والثقافية والمعرفية، ثم منح دور أكبر للأكاديميا لتأخذ على عاتقها مهمة تحديث الدرس الفلسفي وإشاعته. لقد كان التنوير هو جوهر سؤال المعاصرة: كيف نستثمر تقنيات العلوم في تحديث المسرح؟

II

تفرض حركات الحداثة الثلاث مستوياتها على العالم كله: «المستوى التقني/ الاقتصادي، والمستوى القانوني/ السياسي، والمستوى النفسي/ الثقافي»[٣] كما يشخص دانيال هيرفيوليجي مستويات الحداثة. إن محاولة إدامة البحث في العقل الإنساني هي جزء من مهمة المسرح الحديث، وإن الإكثار من الأسئلة من أجل إيجاد حلول قانونية للمشكلات الاجتماعية، هي أيضا في صلب مسألة المسرح الحديث، وإن توفر ظروف تقنية وأدوات حديثة لإيصال فكرة النص إلى قطاعات واسعة من البشر وفي مناطقهم البعيدة هي الأخرى جزء من حداثة المسرح، وإن فهم الناس لما يدور حولهم من قضايا سياسية واقتصادية وطرق تعامل مع الشعوب، هي أيضا من مهمات حداثة المسرح. ولذا، لم يعد مسرح اليوم نصاً يعرض في صالة مغلقة، ولا هو ممثلين ومخرجاً وخشبة تبنى في مدينة ما، بل هو حلقة تاريخية في صراع الأفكار، وهو مجس حضاري لرؤية ما يعتمل في مناطق المجتمع والفكر والفن. من هنا تطلبت

مهمة المسرح أدوات تقنية حديثة، وطرحاً فكرياً عقلياً جديداً، ولغة تبحث عن الجذور. هذه الديمومة من المسؤولية التاريخية ولّدت أشكالا من التجارب الفكرية والفنية لرؤية حركة الإنسان بطريقة مغايرة لما كان يراها عليه مفكرو القرون السابقة. وعبثا نحاول وضع مراحل أو مفاصل بين التواريخ في مسيرة المسرح، فسلسلة التطور فيه لم تنقطع، وأساليب التفكير بمصائر الإنسان لم تعرض على طريقة واحدة ما دام الإنسان نفسه يتجدد عبر مفاصل تجريبية مهمة. ففاعلية مسرحية مثل «أوديب ملكاً»، والتي أنتجت في عصور اليونان القديمة، كمنت في طرحها سؤال الوجود نفسه: الإنسان في مواجهة قدره، في حين أن مسرحية «مارا صاد» التي أعدها بيتر بروك وأنتجت في القرن العشرين عالجت مشكلة الإنسان في مواجهة الحرية. وعلى أن المسرحيتين تتمحوران حول الجنس، إلا أن الجنس في كليهما كان طريقاً للبحث في ماهية الوجود نفسه. وإذن، فإن مشكلة المسرح المعاصر لا تكمن في بحثه عن الحرية: حرية النص، حرية الإخراج، حرية الجسد، حرية التأويل وحرية الشكل فقط، وإنما في بحثه عن الوجود نفسه. وبهذا المفهوم الشامل الذي يتعلق بكل مصائر البشر منذ آدم وحتى يومنا هذا، نجد المسرح يتحرك باتجاهنا نحن الذين نعيش في العالم الثالث المتأخر بأسئلته عن الغرب. ومن هنا تصبح ديمومة أسئلة المسرح عندنا ضرورة تاريخية.

III

ربما يكون الوقت الآن متأخراً للحديث عن وجود سؤال فلسفي للمسرح العربي، فقد طرح المسرح في أوروبا هذه الأسئلة وأجاب عنها، وعمق إحساسنا بأنه جزء من بينة اجتماعية أوسع من خشبة المسرح، في حين لم نجرؤ بعد في المجتمعات العربية على طرح مثل هذه الأسئلة. إن على المسرح العربي في القرن الحادي والعشرين، وهو يبني تصوراته على خشبة الواقع اليومية أن يعيد تشكيل وعينا بالمصائر الإنسانية الكبيرة: الوجود، العدم، الإنسان، الحضارة، الدين، العلم، الجغرافيا، التصنيع، الاستعمار، السياسة، القانون، السلطة، الأسواق، الإنتاج، المستهلك... إلخ. وهي مصائر ليس من السهولة تجنبها لمجرد أننا لم نستطع الوصول إليها. وليس من

السهولة الخوض فيها دون وجود آليات معرفية أخرى. إن المسرح، ونتيجة لطبيعة إمكانياته في التوصيل وتعدد لغاته الفنية، يضعنا في وسط هذه الدائرة الكبيرة، ويحثنا على الاهتمام بها، ليس من أجل أن يطهرنا من متاعبنا وآثامنا، بل من أجل أن نشارك نحن كعرب في صياغة الإجابات عن الأسئلة المصيرية التي تدور حولنا.

يبقى حديثنا عن هذه الضرروة في مجتمعاتنا العربية أكثر جدوى من المجتمعات الغربية لأننا ما نزال في بداية تفهمنا للحداثة، بينما تنتقل المجتمعات الغربية إلى مرحلة ما بعد الحداثة. ولعل نظرة بسيطة إلى بداية التحديث في مجتمعاتنا العربية تكشف عن أنه جاء نتيجة لما أحدثته غزوة نابليون لمصر، وفتح طرق التجارة العالمية عبر قناة السويس إلى الشرق. فكانت مصر ولبنان وسوريا والعراق على وجه التحديد، هي البلدان الأكثر تأثراً بحضارة الغرب. وبالمعنى الأشمل، كانت بداية النهضة اقتصادية/ سياسية، ثم تعمقت بوجود شخصيات ثقافية لعبت أدواراً فاعلة، مثل جمال الدين الأفغاني الذي لم يكن معاديا للعثمانيين فحسب، وإنما صورهم على أنهم معطلين للنهضة الفكرية في المنطقة. ومن هنا جاء ميله للفرنسيين والإنجليز كجزء من تحسسه حقيقة أن النهضة لا تقوم إلا بأطر علمية حديثة، ميدانها الاقتصاد/ التجارة، وعمادها الإنسان/ الثقافة، وحقيقتها بناء منظومة قانونية/ سياسية حديثة. وبالرغم من أن هذه النهضة جوبهت بمعارضة قوية من جهة العثمانيين والتيارات الإسلامية المتشددة، إلا أن الوضع الداخلي لتركيبة الفئات المتنورة فرض حقيقته على مسار المجتمعات العربية لاحقاً.

٢. مفهوم الدراما وتوصيفها

I

قبل الخوض في أسئلة الدراما، علينا أن نعرج على مفهومها الذي خضع أكثر من غيره إلى التحول والتنوع. ولعل أول المتغيرات التي حدثت في المسرح كانت تنصب على مفهوم الدراما نفسه وميادين عملها من بعد. وسنجد لدى التأمل أن الدراما بعد

أن استقرت في القرن التاسع عشر على شيء من الوضوح، ستشهد في القرن العشرين تنوعاً في مفاهيمها بحيث تقترب كثيراً من مفهوم الشعرية اليوم. وإذن، ما هي الدراما؟

في البدء، يمكننا أن نضع التوصيف العام التالي للدراما والدرامي، وهو توصيف نقدي. تعني كلمة الدراما «المسرحيات»، بينما تعني كلمة الدرامي «صفة المسرحيات»[١] والدرامي صفة، تطلق على نصوص غير مسرحية أيضاً، بينما الدرامي في المسرحية أقرب إلى التوصيف الدقيق منه في النصوص الأخرى؛ فالدرامي تعني أيضا، وضمن بنائها المجازي: «الاستخدام الشعري ـ الخلاق للغة» كما يصفها دكتور ليفز.[٢] بمعنى أن الدرامية صفة قارة في كل الفنون. ويمكنك أن توسع من دائرة الاستخدام الشعري للدرامي عندما تعتمد في النصوص المسرحية على المفارقة. فالمفارقة أقرب إلى الدرامي منها إلى الدراما، بوصفها تكويناً قائماً بذاته يعني المعنى وضده في الوقت نفسه.

قطعت الدراما القرن الثامن عشر كله وهي تبحث لها عن موقع ما بين التراجيديا والكوميديا. وتتحدث الدراسات عن أن الدراما، كمفهوم، قد اتضحت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وفي فرنسا على وجه التحديد. وهي ليس صنفاً أدبياً مثل التراجيديا والكوميديا، بل هي تكوين غائر في هذين الصنفين دون أن تنتمي لأحدهما دون الآخر. وقد اعتبرها مفكرو القرن الثامن عشر جنساً جديداً، لكنهم سرعان ما تراجعوا عن ذلك بعد أن وجدوا أنها ليست جنساً ولا نوعاً، بل هي شيء ما يتغلغل في التراجيديا وفي الكوميديا على حد سواء. ولو أننا عدنا لأرسطو، فإننا سنجده وهو يركز في كتاب الشعر على المأساة ويصفها بقوله: «فالمأساة، إذن، محاكاة فعل يتصف بالجدية. وكذلك، لكونه ذا حجم، يتصف بالكمال في ذاته، بلغة ذات لواحق ممتعة، يأتي بكل نوع منها منفرداً في أجزاء العمل في شكل درامي لا قصصي، وفي أحداث تثير الإشفاق والخوف، فتبلغ بوساطتها إلى تطهرها من تلك المشاعر.»[٣] وتلفت هذه الفقرة نظرنا إلى أن الشكل الدرامي يعني شكلاً غير قصصي ـ شكلاً قائماً على «تقليد الأشخاص العاملين»[٤] كما يشير إلى ذلك ميشال ليور. ولننتبه إلى كلمات «تقليد ـ

أشخاص ـ عمل»، وهي مفردات جدلية وليدة ثقافة مجتمع القرن الثامن عشر، حيث بدأت بوادر نهضة علمية تقوم على تقسيم العمل بعد الثورة الصناعية الكبيرة وظهور تيارات فلسفية حديثة، مثل السان سيمونية والماركسية. ولذلك، فهي كلمات تحيل على المجتمع أكثر مما تحيلنا على نص مسرحي. فمثل هذه الكلمات تقال للتعريف، وليست لتشخيص بنية مفهوم. وتشير كتابات القرن الثامن عشر إلى أن الدراما، كمفهوم مستقر وكفن متميز عن سواه، غير موجودة في أسس النظريات الغربية حول المسرح (٥)، وإنما هي جزء من بينة التراجيديا والكوميديا. ويعرف لويس سيباستيان الدراما بأنها «الكلمة الجماعية، الكلمة الأصلية، الكلمة الصحيحة»،(٦) ويؤكد على أنها «نوع جديد». (٧) ونلاحظ هنا أن مفهوماً جديداً قد أُسبغ على هذا المفهوم، مستمداً من ماهية الكلمة، فـ«الكلمة »هنا تعبير ديني قبل أن تكون تعبيراً لغوياً أو اجتماعياً أو اقتصاديا: «في البدء كانت الكلمة». الكلمة تعني الفعل الأول، ولذا يتم التركيز فيها على: الجماعي ـ الأصيل ـ الصحيح. وربما يكون لويس سباستيان هو أول من أطلق على الدراما صفة «نوع».

نحن إذن أمام تصورين يتضافران في القرن الثامن عشر على توصيف الدراما: تصور يعود إليها على أنها شكل، وأنها تقليد للعاملين؛ وتصور ثان يعود إليها على أنها «كلمة» أولى فيها بعد جماعي، وأصالة وصحة. ويقول فكتور هوغو في كتابه عن شكسبير: «إن الدراما شكل غريب من أشكال الفن.» (٨) وهذا مفهوم جديد يضيفه هوغو إليها باعتبارها شكلاً غريباً ومن أشكال الفن. فالغرابة تعني وجود شيء ما غير مألوف سابقاً، لكنه غير مستقل أيضاً. أما الشكل فهو الصناعة الفنية الجديدة التي تحمل نوى التغيير للأشكال التراجيدية والكوميدية، ولكنه ما يزال بعد متعلقا بأثواب النمط القديم. هذا التطور في المفاهيم سوف يعطي الدراما أفقا معرفياً أوسع كي تكشف عن نوى التغيير في داخلها. ومجمل ما قيل هو: إن أي مسرحية لا بد وأن تكون الدراما جزءاً من بنيتها الفنية والتعبيرية. فهي شكل جديد يستوطن الشكل القديم. وهي أشبه ما تكون بالنسغ الذي يغذي شرايين النص دون أن يكون مستقلا بذاته. ويلخص معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب الدراما بقوله: هي

«المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية.»(٩)

سيقودنا هذا المفهوم الجديد الغامض ـ المسرحية الجادة ـ إلى مصطلح أكثر غموضا، وهو «الدراماتيكية» و«الدرامي». لقد عرف غوته في كتابه المسرح والوجود «الموت وكأنه دراماتيكي.» (١٠) فنحن إذن أمام غموض ومغزى مبهم وقوة داخلية، غير عارفين ما هي الدراماتيكية، ولكننا نتلمس المفهوم وكأنه يقترب من التراجيديا والكوميديا. ثمة فرز فني لها دون أن تصل بعد إلى التصنيف، لكنها وهي تسير في طريق التصنيف الخطر، تقطع النصف الأول من القرن الثامن عشر كله دون أن يكتمل تعريفها، فتبقى غامضة يتلمسها العاملون في التراجيديا وفي الكوميديا كما يتلمسونها في الموت والميلاد والحياة العامة، ويتقربون إليها أكثر عندما يخرجون من المسرحية إلى حياة الشعب. وفي مراحل لاحقة ـ كما سنرى ـ سيتوسع مفهوم الدراما ليشمل الحكاية والسيرة والعادات والأعياد والفنون الشعبية، كما سيشمل أيضا التصنيف الطبقي لثقافة المجتمع: دراما برجوازية، ودراما عمالية، ودراما رومانطيقية ودراما واقعية، ودراما قديمة، ودراما حديثة... وهكذا. لقد سارت الدراما طوال قرنين من الزمن بمحاذاة التراجيديا والكوميديا، متغلغلة في الأفعال المنبثقة عنهما دون أن تستقل بمفهوم واضح بها حتى يومنا هذا. فظلت فيها، كما يقال، «سجلات تكميلية للجد والهزل.»(١١)

ما إن يمضي النصف الثاني من القرن الثامن عشر حتى تبدأ الدراما بالاستقرار على مفهوم شبه واضح، حينما أفرزت لها مفردات قاموسية مثل: «الجمالية، واللذة، ووحدة اللهجة، ووحدة الشعور.»(١٢) وهي مفردات غامضة بدورها وتتناسب وطبيعة المسرح الذي يبحث عن طريق للخروج من التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيين. وعندما كانت خطوة مهمة قد قطعت نحو التوصيف، نجد ميشال ليور يقول: «فللدراما إذن جماليتها، وهذه الجمالية ما هي في الواقع إلا حصيلة الميول الراكدة بإبهام في أغلبية المؤلفات الدراماتيكية، وما الصفاء المطلق إلاّ مثلاً أعلى يتحقق بأعجوبة في الروائع الكلاسيكية...» ويقول أيضاً: «ما الدراما إذن سوى إغواءٍ

مسرحي دائم، وجذب وإرضاء للحساسية العصرية (. . .) وحادث تاريخي، وواقعية أدبية، ومذهب جمالي، تلك هي الدراما وتلك هي المعطيات التي يجب الإلمام بها معاً لنستخرج منها أصالة ومعنى الدراما الفنيين، بكل ما فيها من تعقيد وغزارة.»[١٣] إن لغة العصر بدأت تتضح بالتأكيد فيما يخص مفهوم الدراما وتسبغ عليها تعقيداته، هذه اللغة التي هي انعكاس لواقع المجتمع وثقافته وجدت صداها في تحديد مفهوم الدراما المعاصرة بناء على متغيرات كبيرة.

II

ما إن يمضي القرن الثامن عشر والتاسع عشر حتى تحل الدراما محل التراجيديا والكوميديا، وتصبح هي المفهوم الذي يرتبط بالفلسفة قبل أن يرتبط بالمسرح. فالدرامية تعني التشكيل الفني الخلاق الذي يجعل الفنون أكثر التصاقا بالمجتمع. ومن هنا بدأت تصنيفات المسرح ما قبل القرن السادس عشر كمسرحيات شكسبير التي لم يكن يقال عنها أنها دراما، بل كانت مسرحيات أو تراجيديات كما ترجمت عربياً، أو مآس كما ترجمها جبرا إبراهيم جبرا. كما بدأ النقد يعيد تقييم مسرح راسين وموليير في ضوء مفهوم الدراما بعد أن كسرت هذه المسرحيات بنية المسرحية القديمة، واعتمد النقد مفاهيم ومصطلحات جديدة تتلاءم وسياق العصر ومتغيرات فلسفة الفنون، وبدأ مفهوم الدرامية أقرب إلى الشعرية وأبعد عن الجمالية التي تعنى بالفن وحده، فيصبح مفهوم الشعرية في القرن العشرين محتوياً على الدرامية دون أن يكون مختصاً بالمسرح. ومن هنا بدأت مرحلة تصنيف أوسع نطاقاً: دراما واقعية، دراما خيالية، دراما رومانسية، دراما جادة، دراما انتقادية. . . إلخ. إلا أن هذا التحول لم يأت اعتباطا، بل جاء نتيجة منطقية لتقسيم العمل اجتماعياً. وأول ما يتضح في المسار العام للمسرح وللدراما أن تغييرات جذرية جرت على التأليف المسرحي نفسه، وأخرى على الإخراج وعلى التمثيل وعلى الصالة وعلى الجمهور وعلى الأفكار. وهذا يعني أن بنية جديدة قد مارست تأثيرها، خاصة في فرنسا التي شهدت ابتداءً من منتصف القرن

الثامن عشر تلك الثورات الجديدة على تركيبة الدراما نفسها. ولذلك، تصبح كلمة الدراما هي الاسم الأكثر شيوعاً للمسرحيات المقدمة على مسارح أوروبا وهي تعرض تنوعاً هائلاً من الأفكار والأشكال الفنية.

إن الدراما هي الفعل المجسد على المسرح. وهذا الفعل ليس النص لوحده، بل هو مجمل العملية الفنية برمتها. ومن هنا، علينا الشروع بالتشخيص العملي لمفهوم الدراما الذي يمكن القول إن العصر الإليزابيثي كان الأكثر وضوحاً إزاءه عندما جعل شكسبير مفهوم المسرحية يرتبط بكونها دراما الفعل المجسد، وليست المقتبسات التاريخية أو النصوص القديمة. ولذلك كان عليه أن يغير في بنية نص المسرحية نفسه مع المحافظة على الطريقة الشعرية وبحور الشعر الإنجليزي السائدة آنذاك. كان ذلك هو التغيير الأول الذي يجري في التركيبة الداخلية للعرض المسرحي. وهذا التغيير لا يصيب النص وحده، بل مجمل العملية الفنية. وبذلك اتسع مدى اختراق النصوص الكلاسيكية القديمة، كما جرى اختراق طرائق العرض والتمثيل والديكور والإخراج والصالة والجمهور والإعلانات والنقد. وبهذا، اخترقت الدراما، كمفهوم جديد، كل الثوابت القديمة ليتلاءم سياقها مع التجديدات التي وسمت المجتمعات المعاصرة. «لم تكن المسرحية الاليزابثية كتاباً، بل دراما، أي فعلاً، شيئاً يُرى ويُسمع من على خشبة، يتم تأويله عن طريق أصوات وإيماءات ممثلين أحياء، يرتدون الأزياء الملائمة ويتناغمون معاً كعازفي الأوكسترا. لقد كانت فوق كل شيء فعلاً متحركاً، عملاً فنياً يختلف عن المعمار، أو النحت، أو الرسم، أو الشعر الغنائي، أنه لا يتم فهمه في جميع أجزائه في اللحظة الواحدة، وإنما هو ينقل مقاصد ومعاني مبدعه من خلال سلسلة من الانطباعات، كل منها عابر كمراحل السيمفونية الموسيقية، وكل منها يستقي النبرة واللون من جميع ما سبق، ويضفي النبرة واللون على كل ما سيلحق، وبذلك يساهم كل منها في التأثير التراكمي الذي لا يشعر به المرء إلا عندما تكتمل المسرحية، فكأن للكاتب الدرامي منظوره، وقيوده، وحريته.» (١٤) هذا المفهوم النقدي للدراما ظهر في القرن العشرين، حيث نشر كتاب جون دوفر ولسون بعد سلسلة من المقالات التي تمتد إلى عام ١٩١٧ . اكتمل الكتاب بين عامي١٩١٧ و١٩٣٥ وليس في زمن

شكسبير، مما يعني أن النقد قد أسهم كثيراً في تفسير وتتبع خيوط التغييرات الكبيرة التي حدثت وتحدث في مفهوم الدراما.

ستعيش الدراما في القرن العشرين على تنوع كبير لسنا الآن بمعرض تعقبه، ولكننا نشير إلى أن المفهوم الحديث للدراما هو الذي أدخل التغييرات الحديثة على مجمل العمل المسرحي، ابتداءاً من النص وحتى الصالة. وسنرى في الصفحات التالية أن هذه التغييرات التي اعتبرت ملامح الحداثة وأسئلتها في المسرح، لا تشمل الدراما الكلاسيكية ولا الواقعية ولا الرومانسية ولا الشعبية، بل وكل المسميات المسرحية. وسنجد أنفسنا في خضم ثلاثة تيارات كبيرة، هي المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والمسرح الحديث. ولكل من هذه المسميات فروع واشتقاقات كثيرة ربما نتطرق إلى بعضها.

III

تخضع الدراما في أشكالها الجديدة إلى علم الجدل، أي التحاور، وهو المعنى اليوناني لمفهوم الجدلية، والذي ما يزال متعلقاً بالمفاهيم الأرسطية القديمة. وقد تعمقت هذه الجدلية عندما ارتبطت الدراما بالفلسفة، خاصة فلسفة هيجل وماركس، بل وازدادت سعة في التطبيقات الفنية تلك التي أعادت إنتاج مسرحيات عصر النهضة أو المسرحية الإليزابيثية والشكسبيرية، حيث بقيت هذه التجديدات محافظة على القواعد الأرسطية، ولكن رؤية المخرجين أسبغت عليها معاصرة وحداثة. ومن هنا نجد أن كل تجديد يصيب المسرحية يأخذ أشكالا مختلفة، لأنه لا يسير على وتيرة واحدة، ولا يتمظهر بشكل واحد. إن التجديد حالة تاريخية قابلة للتغيير والتطوير، فنجد التجديد يصيب الشخصية مرة، ومرة يصيب اللغة، ومرة ثالثة يصيب البناء، ورابعة يصيب الإخراج، وخامسة يصيب التمثيل... وهكذا، حتى لتشعر بأن البناء الفني الجديد يرتبط بتاريخ تطور النقد والفلسفة. فالنظرة الفلسفية التي تقول «بوجود علاقات متحركة متغيرة بين الأشياء، وأن بداخلها ضروباً من التوتر والتناقض» تضفي على

الدرامية شيئاً من الحركة المنفتحة على التغيير والتطوير، والتي تستوعب حركات التجديد في الحياة. وهي حركات لا تخص المسرح وحده، وإنما تمس مجمل النشاط الاجتماعي والأنشطة الفنية الأخرى. من هنا تصبح الجدلية في الدراما نهجاً واقعياً خاضعاً للممارسة والتوثيق، لأنها تظل محكومة بمنهجية كبيرة هي الأرسطية.

يؤكد الدكتور محمد العناني في «المصطلحات الأدبية الحديثة» أن الجدلية منهج فلسفي قائم «لبحث الواقع من خلال التأكيد على الروابط الديناميكية التي تشد جميع الأشياء بعضها إلى بعض، وكذلك توتراتها وتناقضاتها الداخلية،» (١٥) الأمر الذي أصبح معه مفهوم الدرامية يعني أحيانا الجدلية، أو الشعرية ـ مع الاختلاف البسيط في الفهم المعاصر لمعنى الشعرية، لأن التغيير يصيب دائما الحلقات القابلة للتغيير وليس الكلاسيكية فيها. وربما سيشهد المسرح دون غيره الكثير من هذه الاختراقات بحكم استطاعته توظيف النصوص التراثية القديمة، والنصوص الحديثة، والوثائق والأفلام التسجيلية، والخطاب السياسي، والصورة الفوتوغرافية والوثيقة الصحفية، والمدونات الكتابية، والحكاية الشعبية، والأسطورة، والملحمة، وغيرها. ومن هنا تصبح الدرامية عرضة للاختراق بعد أن دخلت بيتها ثقافات منوعة ومتباعدة زماناً ومكاناً.

لقد أصبحت الدرامية غطاءً فضفاضاً لكل الاختراقات الفنية. ومن هنا استوجب استبدالها، بعد أن وصلت إلى مرحلة التفكك، بالملحمية وبقواعد فن جديدة تعيد للمسرح ارتباطه بتطور المجتمع وبتطور الفلسفة الواقعية وبميادينها الشعبية والإنسانية. وأول نقلة في هذا التغيير هي حلول الحكاية الشعبية محل سيرة الأشخاص العظام أو التاريخيين، واستبدال الثيمات اليومية والشعبية والبسيطة بثيمات الصراعات الكبيرة، وإحلال الشخصية التي تمثل وتؤدي دوراً دون أن تكون هي صاحبته بدلاً من الشخصيات التي تتماهى مع الدور وتنفعل بانفعالاته وتتلبس لبوسه. وقد سميت هذه الطريقة بالتغريب، وكذلك دمج الصالة بخشبة المسرح وظهور الممثلين من بين الجمهور وتبادل الحوار مع الجمهور، واستبدال النص التراجيدي أو الواقعي المبني على أسس أرسطية في الوحدات والفصول والثيمات القارة إلى نص شعبي عماده الحكاية والكيفية التي تروى فيها بأشكال مختلفة لدى عدة شعوب. واستبدال الفصول باللوحات،

وإدخال الأغاني والسينما وأشكال فنية أخرى ضمن النص الواحد، وتبادل الممثلين أدوارهم أو شخصياتهم، حيث يلعب كل ممثل أكثر من شخصية واحدة؛ واعتماد السرد بدلاً من الديالوج . . . الخ. ولذلك، كان الاختراق الكبير للدرامية القديمة هو ذلك الذي أحدثته المسرحية الملحمية منطلقة من فلسفة اجتماعية أعم، وهي اعتبار الإنسان فرداً اجتماعيا، وأن صورته يمكن أن تتكرر لدى شعوب عدة وبهيئات اجتماعية مختلفة. ومن هنا، لم يعد نقاء النوع الأدبي مطروحاً؛ فقد فتحت الملحمية الأفق واسعاً أمام مدارس وتيارات جديدة تداخلت فيها الحكاية الشعبية مع الوثيقة، مع الأحداث الواقعية، مع المتخيل والأسطوري، ومع مملكة الحيوان.

تعتبر هذه الرحلة المتداخلة واحدة من فضاءات القرن العشرين الكبيرة. وبالرغم من ذلك، نجد الدرامية وهي ما تزال حية لدى شعوب كثيرة. هي تستوعب مسرحيات يونانية قديمة وأخرى شكسبيرية من عصر الكلاسيكية الجديدة، وثالثة واقعية ورابعة تسجيلية وغيرها. ذلك لأن مفهومها ما يزال مرتبطا بكلاسيكيات المسرح الأرسطي القديم بالرغم من التجديد الذي أحدثته الفلسفة فيها.

٣ . القالب الفني ومتطلبات التحديث

شهد المسرح عبر القرن الماضي تغييرات جذرية في طروحاته الفكرية، الأمر الذي استوجب وجود أدوات فنية جديدة لحمل هذه الطروحات، وهو ما شكل مجمل عمل المشتغلين الكبار في هذا الحقل. فهذا بيتر بروك يصف المسرح بأنه «أصبح صنعة. ولذا، فهو يصيبني بالغثيان أحياناً . . . إن شكلية المسرح هي سبب قوته.»[١] ولنركز على «الشكل»، هذه المفردة الغامضة/ الواضحة. إن الشكلية أو المظهرية الجماهيرية المؤلفة من عناصر مختلفة: الصالة والجمهور والممثلين والعرض والنص والإعلان والكتابة والتمارين وكل ما يتعلق بالمسرح هي شكل. وفي بنية هذا الشكل شيء من الكرنفالية، والأعياد، والطقوس والعادات والتقاليد. ولذلك يولّد المسرح ميثيولوجيا معاصرة، كما يشير رولاند بارت. وثمة نمطية متوارثة في التعامل مع تقنيات المسرح،

أي ثمة موسم وعروض تملأ بالجمهور، وثمة حركة اجتماعية، ومظهرية أسواق. كل هذه الفعاليات المتنوعة تؤلف «شكلا» والشكل هذا يتطلب تقنية، وهذه مشكلة لا تبدو سهلة للعاملين في المسرح، فهي من التعقيد ما تجعل العاملين يصرفون جهداً وأموالاً طائلة من أجل التقنية. يتحدث المخرج العراقي قاسم محمد هو يعود محملا بتقنية المسرح الروسي العتيد، أنه «لا يجوز بدء العمل بأي مسرحية دون أن يكون كل شيء فيها قد تم تجهيزه ابتداء من تذاكر الشباك حتى آخر قطعة ملابس، لأن المسرحية ليست النص ولا الممثلين ولا المخرج ولا الجمهور فقط، بل هي تشمل أدوات العرض أيضاً»[٢] ومكملاته وكل ما يتعلق بالعمل الفني. وهي التتابع والملاحقة واقتران الكلمة بالشيء. وهي تجسد حركة الشخوص على خشبة حية وليست مجرد طاولة لقراءة النص. ويخض قاسم محمد تصوره للعمل إلى قوة الشكل أيضا. ويسعى المخرج المتألق جواد الأسدي إلى أن تكون خشبة المسرح ساحة لإجراء تجارب فنية/ سياسية هي غاية في التعقيد قبل أن يصل بالنص إلى مرحلة القراءة النهائية، وخضع هو الآخر لهيمنة الشكل. ويعمل الفنان الكبير المرحوم إبراهيم جلال وهو يخطو على خشبة مسرح الرشيد في بغداد خطوات من امتلك ناصية فهم كل ما يحيط به. وقد سألته يومها عن ذلك، لقال بالحرف الواحد: «أنني أعيش التجربة، وعلى ما يحيط بي أن يكمل ما أعيشه.»[٣] فالمسرح «مجموعة فنون ترتبط بمجموعة علاقات مع غيرها من الفنون كما يقول وولتر بنيامين.»[٤] وهذه التقنيات هي حاجة منهجية للبحث عن أدوات جديدة تستوعب هذه المتغيرات وتنفذها. والأدوات التي أصابها التحديث هي: النص، المؤلف، التمثيل، الإخراج، الديكور، الإضاءة، الإكسسوار، الصالة، الخشبة، الستارة، اللغة، الحركة، الجسد. . . إلخ. وهناك كم هائل من التجارب والممارسات التي استغرقت سنوات طويلة كي تستقر على شيء من المنهجية. ولكن علينا أن نفهم أن التطور الذي أصاب هذه المفردات ـ وهي كثيرة ـ لم يتم بفعل عمل المسرحيين وحدهم، بل جاء نتاج عمل أجيال من المفكرين والفلاسفة والتقنيين والمؤلفين والدرس الأكاديمي. ولذلك لا يمكن فهم التطور في المسرح دون فهم آليات تطور مجمل النهضة الفكرية في المجتمع، وهو ما يمكن أن يشكل عناصر

الترابط بين الفعالية المسرحية والفاعلية الفلسفية. وكي يكون مسار بحثنا مستقيماً، نجد أن هذه التطورات هي من نتاج فئات اجتماعية يشكل ظهورها على المسرح تعبيراً عن تأثيرها في المجتمع. فالشعر والموسيقى والجسد تنتج الرقص، والرقص يرتبط مثيولوجياً بطاقة العمل، والعمل يرتبط بنشوء الطبقات والرأسمال. ولذلك لا يعتبر الرقص أو الموسيقى أو الجسد فعاليات مستقلة، وإنما هي تعبير عن شبكة من العلاقات التي تبدأ من المجتمع وتعود إليه بعد أن حملت التغيير والتأثير. كذلك شأن الديكور والإضاءة والممثلين والإسكسوار التي تشكل المشهد المرئي ـ الميزانسين ـ الذي يعرض أمامنا. لكن عناصر هذا المشهد لم تتطور بوتيرة واحدة، بل جاءت نتاج سلسلة من التطورات الفكرية والتقنية والعملية. فالمشهد، وهو جزء مهم من نقلة حداثة المسرحية من بنية الفصول إلى بنية المشاهد، ليس تكويناً مكانياً بصرياً فقط، بل هو حلبة اجتماعية متحركة يبني المخرج فيها تصوراته عن الحياة التي تمتد زمنياً في عمق تواريخ القبائل والشعوب والأديان والمجتمعات، مستخلصة نموذجاً جديداً يمكن أن يسهم في تحديث الرؤية. هذه الحركة هي سلسلة من الممارسات الفكرية لأقوام وشعوب ومفكرين وحيوات لا يمكن تجاهلها دون أن يكون ثمة صوت وحضور للمرجعية فيها، بالرغم من عدم الإعلان عنها. الصالة والقاعة وخشبة المسرح والجمهور تكوينات متغيرة من مرحلة إلى أخرى، ومن بلد إلى بلد آخر، فالمسرح تكوين حر متحرك وله مساحات تكوينية لا تتحدد بعدد رواده، بقدر فاعليته، والصحافة والإعلان والنقد والنص والقراءة والمشاهدة تمثل الثقافة المسرحية يرتبط بعضه بالأنثروبولوجيا للشعوب، والآخر بالتنظيم المنهجي للعرض، والثالث بأدوات النص وقراءاته. ولن نذهب بعيداً إذا قلنا أن تطور مفهوم الاقتصاد جعل ثمة منتج، وتذاكر دخول، ورسوم وأجور، ومصروفات وواردات، وصادرات، وهذه عملية اقتصادية معقدة. وهكذا نجد أنفسنا في حركة واسعة، تخرج من الصالة إلى المجتمع، وتعود إلى الصالة ثانية وهي محملة بأسئلة المجتمع الجديدة. فكل مفردة من هذه المفردات التي تشكل مكونات المسرح الحديث لها ما يدل عليها في التطور. ولا تتطور أي شعيرة في المسرح إلا بعد أن تتطور في مجتمعها، لذا علينا عندما ننظر إلى تطور مسارحنا العربية، أن

ننظر قبل ذلك إلى الأرضية الاجتماعية التي تتطور فيها آليه ومفردات هذه المسارح .

قد يكون بحثنا عن أسئلة الحداثة في مسرحنا العربي مجرد رغبة شخصية ، في حين تكمن في جوهرها حاجة أكثر عمومية ، وهي : كيف نفهم العالم وكيف نفهم أنفسنا؟ إننا نعيش في عصر تتحكم فيه مفردات كبيرة : السوق ، العولمة ، الحداثة ، القطب الأحادي؟ ترى ، أين نحن من العلم والتقنية الميكانيكية ، والفنون والاستطيقيا ـ أي التجربة المعاشة ـ والثقافة بوصفها العناية المخصصة للمصالح العليا للإنسان ، والمقدس الذي يتحكم بنا ، والكيفية التي يجب أن ننسلخ بها منه ، لا لرفضه بل لفهمه ، دون أن يعني ذلك ميلاً إلى النزعة الإلحادية كما يشخص هايدغر ذلك . (٥)

الفصل الثاني : المسرح في القرن العشرين

١ . الإرهاصات الأولى للتحديث

لم يكن الوصول إلى الحداثة في المسرح الممثلة بثلاثة تيارات مهمة سنأتي عليها في الصفحات القادمة دون المرور بتجارب مسرحية ومدارس وتيارات أخذت من الانشغال المسرحي الكثير، وأفردت لها مجلدات وتنظيرات، وكتبت فيها مئات المسرحيات، ليس في العالم الغربي فحسب، وإنما في عالمنا العربي أيضاً. ومن هذه التجارب المهمة :

- مسرح اللامعقول
- مسرح العبث
- مسرح الشمس

إننا إذا ما ألقينا نظرة على أساس هذه التيارات في المسرح العالمي وفي حداثة القرن العشرين، فسنجدها ممتدة إلى تجارب الفريد جاري في أواخر القرن التاسع عشر «ومن بين الأسماء التي برزت مناهضة لما كان عليه المسرح في تلك المرحلة الفرنسي «ألفريد جاري» Alfred Jarry(١٨٧٣ ـ ١٩٠٧)، وكانت أعماله التي أبدعها في النصف الثاني من العقد التاسع عشر بمثابة الشرارة التي أضاءت التجارب المبكرة الأولى في أوائل القرن العشرين. وقد انطلق في أعماله المسرحية من الرمزية التي ابتعد، أو بالأحرى تخلى عنها فيما بعد ليمد مسرحه بصبغة ساخرة قربته إلى العبثية بعد ذلك من خلال سلسلة مسرحيته (أوبو ملكاً)، والتي فتحت الباب واسعا أمام المسرح الدادائي والسريالي، وكذا لمسرح العبث. وكان لمسرح ألفريد جاري تأثير على عدد كبير من المسرحيين، وأبرزهم «أنتونين آرتو». [١] وقد جاءت تلك الأعمال انعكاسا لتيارات فلسفية سادت أوائل القرن العشرين، خاصة فيما يخص تأكيد دور الثورات الفكرية

على النظم المعرفية السابقة، والنهوض الاقتصادي بالاكتشافات العلمية، وفي توسيع طرق التجارة والصناعة ونهوض الطبقات الاجتماعية، خاصة الوسطى، وتهيئة العالم لقيام حروب إقليمية، وظهور المنظومة الاشتراكية وغيرها. ولم تشمل هذه التيارات المسرح وحده، بل الفنون التشكيلية، والتصوير، والسينما، والشعر. وتعد السريالية والدادائية والواقعية التجريبية والتعبيرية الألمانية هي الأرضية التي أثمرت هذه التجارب وغيرها، لكن البعد الفلسفي للعبثية السياسية التي وسمت أنظمة الحكم، ولدت لدى الإنسان الغربي مظاهر الرفض والاحتجاج واليأس وفقدان الإيمان بأي قيم قديمة متوارثة. من هنا، تعدّ هذه التيارات من مكونات البيئة التي مهدت للتيارات الفنية التي عبرت عن اضطراب قيم العصر الأساسية حتى تبرز، يضاف إلى ذلك الصعود المفاجئ لحركات الشباب في جميع الأطر الموسيقية والسينمائية والأغاني والأزياء والدرس الجامعي والثقافة. فلم يكن اليأس قد اقتصر على الأنظمة البرجوازية والرأسمالية، وإنما من الدين أيضا.

«بدأ مسرح العبث ظهوره في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين، وبالذات في العام١٩٥٣ عندما طلع علينا الفرنسي الموطن والأيرلندي الأصل صاموئيل بيكيت (١٩٠٦ ـ ١٩٨٩) بمسرحية «في انتظار غودو Waiting for Godot. وهي مسرحية اتسمت بغموض الفكرة وغياب العقدة التقليدية، وانعدام الحل لما عرضته المسرحية، فكانت رمزية شديدة الإبهام، وطرحت المسرحية سؤالاً طالما راود النقاد» . [٢] وهو أن الحداثة لا تأتي من المسرح التقليدي، بل من رفض ما يعطى لنا من الخارج. وكان المعني بذلك هو الكنيسة والسلطة الدينية الغربية التي فقدت قوتها وحلولها البعيدة عن حركة الواقع ومتطلباته، فتركت الأنظمة البشرية عرضة لتجاذبات أهواء السياسيين. ولو عدنا إلى نيتشه وكتابه «موت الإله»، لوجدنا تأثيره واضحا على فكرة بيكيت: عندما ينقطع الحوار بين الله والبشر، فلا تواصل ولا حلول. هذا ما كان يطرحه المنظرون «غودو الذي لن يأتي». ومن هنا لم يكن الحوار في مسرح العبث واللامعقول مهماً ولا متواصلاً. لقد كان جملاً مفككة لا رابط بينها، مجرد جمل مبهمة وأصوات وهمهمات ولغة إشارية مطلقة. فغودو ليس إلا الإله، وقد تخلى عن نصرة أبنائه في

عرف المسيحية المنفتحة على السؤال. (لاحظ اشتقاق غودو من اللفظ الإنجليزي للإله Godواللفظ الإغريقي« غوغو» الذي يعني الإله أيضاً). إلا أن العبث واللامعقول لم يتحددا بهذه المسرحية التي عرفناها نحن العرب عن طريق الترجمات، بل إن الحياة الغربية، وخاصة حركات الشباب في الستينيات والتي مثلت ثورة حقيقة رافضة لقيم السلطة، كانت هي الدافع الحقيقي لانتشار مسرح اللامعقول في العالم الغربي. فالرفض كان يتم عبر تكوين حركة جماهيرية مغايرة لسياق النظم الرأسمالية وخطابها السياسي. وقد تغذت هذه الحركات على المد الثوري في العالم وعلى حركات التحرر، لكنها كانت تتحدث بخطاب أكثر حداثة من غيرها لأنها تتصل بتركيبة وبنية الثقافة الأوربية. وكانت فرنسا هي الحاضنة لمثل هذه التيارات. «تعتبر حركة العبث أو اللامعقول، والتي سميت بأكثر من مسمى، مثل الكوميديا المظلمة وكوميديا المخاطر ومسرح اللاتوصيل، امتداداً لحركات أدبية مختلفة ظهرت لفترات قصيرة في بدايات القرن العشرين، ومنها على سبيل المثال السوريالية، وهي حركة أدبية فنية عبرت بقوة عن غضب الشباب من التقاليد السائدة في تلك الفترة، ثم حركة الشباب الغاضب، وهي أيضاً حركة فنية أدبية يدل اسمها على الكثير من طريقة تفكير أصحابها، ومن اشهر مسرحياتهم (انظر خلفك في غضب) تعبيراً عن غضبهم من الحروب العالمية ونتائجها غير الإنسانية. وقد ازدهرت هذه الحركات التي عبرت عن مفاهيم ثائرة على القيم الفنية والأدبية في القرن العشرين، وكان ظهورها واضحاً جلياً بعد الحروب العالمية في محاوله للتعبير الصارخ عن التمرد الاجتماعي على الحروب الدامية وما فيها من مصائب وما تبعها من ويلات وأهوال، وما خلفته من القتلى والجرحى والدمار.»[٣]

يضاف إلى ذلك أن القواعد الكلاسيكية التي بنيت عليها المسرحية ما عادت قارة، بل تغيرت بفعل المداخلة المستمرة عليها من قبل المؤلفين والكتاب بعدما شعروا بأن القوالب القديمة المعتمدة غير قادرة على استيعاب التجديدات الاجتماعية والنفسية والفكرية، وبأن القوالب التي توضع فيها الشخصيات والأفكار بدأت تتكسر على يد التجريبيين والمفكرين. فوجدوا أن المسرحية من أكثر الفنون استيعاباً لموجات التحديث

بعد أن تغيرت طرق الإخراج والتمثيل وتأليف النصوص التي أصبحت مادة صحفية للتجارب والتمارين. كان المسرح يستقبل نصوص المؤلفين فأصبح يؤلف نصوصه ولا ينتظر متى يؤلف الكاتب النص المسرحي، بعد أن وجد المسرحيون أن الحياة نفسها تضخ يوميا مئات الصور والمواضيع التي تؤلف سياقا حداثويا يتلاءم وسياق التحديث في مجمل الحياة، متناغماً مع حركات الصناعة والسوق والصحافة والفكر والفلسفة، إذ ليس بمقدور النصوص القديمة أن تستوعب هذا المد التجريبي الحديث، الذي يخرج علينا يوميا بمئات الصور الجديدة، لا سيما وأن الحركة التعبيرية الألمانية بدأت تدخل ميادين السينما والمسرحية الملحمية والفنون البصرية الأخرى، فظهرت مسارح كثيرة تؤلف نصوصها مباشرة من داخل التمارين، ومنها مسرح الشمس في باريس، والاسم مأخوذ من الفضاء الحر للتجربة. و«هذا يدل على أن معظم الذين تعاملوا كمخرجين، والذين شككوا في قدرة النص على النطق وحده باسم العرض لجأوا إلى قراءة النص قراءة خاصة عبر «الانزياح»، انزياح المعنى والدلالة من وجهة إلى وجهة. فما بعد النص نص آخر. وكل نص له ما بعده.»(٤) ويعكس مسرح العبث طابع فقدان الصلة بمؤسسات المجتمع، فثمة قطيعة تولدها الدولة بين المواطن والمؤسسات، وهذه القطيعة معرفية حيث بدأت العلوم تنحاز لقوى الإنتاج الرأسمالية تاركة الشعوب تدفع أثمانها دون جني فوائدها. هذا اليأس الوجودي ولد ردات فعل مختلفة حمل مسرح العبث جزءاً منها، ولذا تجد البحث هو الميدان الفعلي لهذه التجارب، ولكنه بحث واع يدرك إلى أين يتجه وليس بحثا فوضويا عفويا لا اتجاه له. وأول مبادئ البحث هو الشك بوجود حلول من خارج قدرات الإنسان، لذلك كانت الحرية مستبطنة اللغة والأداء. ويشير مارتن أسلن، منظر مسرح العبث، حيث كتب فيه كتابا مهما يعد لحد اليوم مرجعا للدارسين، مشيرا فيه إلى أن «ظاهرة مثل مسرح العبث لا تعكس اليأس والرجوع إلى قوى سوداوية غير عقلانية، ولكنها تفسر محاولة الإنسان المعاصر للتوصل إلى عرى ترابط بينه وبين عالمهُ الذي يعيش فيه.(٥) إن تجارب مسرح العبث رفض لقيم العالم البرجوازي وتقاليده، لأن المبادئ الأخلاقية والدينية والسياسية والاجتماعية التي شيدها لينقض نفسه بها قد تداعت، و«لذا فهو لا يتجرد من العقلانية

فحسب، بل إنه يتجرد من القوانين العقلية المسماة بالمنطق، ولذلك تراه يخضع للعقل العام، وأحيانا أخرى يتناول الحقيقة بأسلوب المزج بين المعقول واللامعقول وبتماسك سبل الإيحاء وسبل الإدراك. فهو يهدف إلى إعادة الثقة بالإنسان ونقده للإنفاق والآلية التي تحيط الإنسان المعاصر، وتحجيم الواقع الموضوعي الذي يحاول أن يسخر من عبثية الحياة المزيفة: ما يقول إدوارد ألبي»، «حيث أن مسرح العبث حركة قامت انعكاسا لواقع معين، ولذلك، فإنه بقاءه مشروط بوجود المبرر الموضوعي له. وهذا المبرر الموضوعي جعل كتاب مسرح اللامعقول من أمثال بيكيت ويونسكو وارتوادموف وجان جينيه وجورج شحاته وغيرهم، يرفضون الأسس الثقافية والسياسية للعالم القديم، العالم البرجوازي.»[٦] إلا أن الصورة التي يرسمها مسرح العبث واللامعقول ومسرح الشمس ليست وليدة لحظة تاريخية مفاجئة، بل هي نتيجة تراكم تجارب سابقة تمتد إلى القرن التاسع عشر، يوم بدأت المسرحية تتمرد على أشكالها الفنية ودخلت في نسيجها الحياة اليومية للناس والأساليب الشعبية، متحررة من القوانين الكلاسيكية وتقاليدها المفروضة في الإخراج والتمثيل. ثمة لا مدرسية بدأت تدخل ميادين الفن معتمدة على التلقائية والعفوية، ولكن المشروطة بتعميق إحساس الإنسان المعاصر بمشكلاته. لهذا لم تمتنع إدارة «مسرح الشمس» عن تنفيذ أعمال كلاسيكية لشكسبير وموليير، منطلقة من بعض النصوص غير المسرحية لتمسرحها. ولكن ما اختارته أريان منوشيكن مديرة مسرح الشمس من أعمال «أخضعتها» لإسقاطات راهنة، اجتماعية وسياسية». إن «تحويل دلالات النص القديمة الخاصة بالكاتب وبنواياه، إلى دلالات ترتبط بموقف سياسي أو فكري أو إنساني» هو هدف التجربة المنفتحة الجديدة...»[٧]

٢. الهوية والحداثة

عملت الصين واليابان، وهما أفضل نموذجين، على إعادة الاعتبار للتراث الشعبي الغائر في الذاكرة الجمعية لملايين الناس، فأقامت اليابان تصورها للحداثة على إعادة تشكيلات مسرح النوى والكابوكي الياباني الذي يستمد شعائره من الثقافة الشعبية

اليابانية القديمة كجزء من البحث عن الهوية الوطنية المعارضة لثقافة الإمبريالية الأمريكية. أما في الصين، فقد اتجهت الثورة الاشتراكية إلى التصنيع البسيط كي تسد بها احتياجات بلد المليار نسمة، معتمدة على ثقافتها الشعبية في إعادة الروح إلى مسرحها الشعبي، ولكن بالروح الثورية. ومن هنا بدأت الفنون الشعبية الغنية بالرموز والميثولوجيا تبرز على السطح وتمارس دورا وطنيا لتعميق هويتها في الإنتاج الثقافي، وتصبح سندا لاحقا للتيارات الحديثة في الثقافة عموما.

تضطلع الثقافة الشعبية بدور كبير في تركيز الهوية الوطنية دون أن تغلق النافذة على التلاقح الثقافي العالمي وتجاربه. وقد اختصر القرن العشرون تسعة عشر قرنا من الممارسة الفكرية وجذرها في العلوم والتقنية والدرس الفلسفي والثقافي. ومن هنا نجد النقلات القصيرة في القرن العشرين وهي تجيء كبيرة، ومتعددة، وسريعة. فالزمن فيها ليس مثل أزمنة القرون السابقة، بطيئا ومحدود الحركة، وإنما تنجز قفزاته اختصاراً علمياً للمراحل، بما في ذلك ميدان المسرح، وهو ما يتلاءم وسياق قرن ضاج بكل أنواع المعرفة والفنون.

لم يأت تطور المسرح الملحمي من داخل النصوص المسرحية كما يتبادر إلى الذهن. وربما يمكن القول بأن النص المسرحي هو آخر من استوعب تطورات بنيوية أخرى في النصوص الأدبية المختلفة وفي الرسم والعمارة أيضا. إن تقنية المسرح وفنون الديكور والإنارة والإخراج والدعاية والإعلان، ومن ثم طرق الكتابة المتحولة من الديالوج الثنائي الحوار والمنولوج الفردي الحوار إلى السرد الذي يشمل المجتمع كله، خدمت كلها ليأتي الممثل الذي لا علاقة له بالنص من حيث المشاعر والانفعالات والتماهي ليروي للمشاهدين مختلفي المشارب والثقافات حكاية صنعها بشر من مختلف القارات، وخصت أحداثها مجموع البشر أيضاً. وكانت كل هذه التحولات حصيلة تطورات كبيرة في ميادين شتى. كما نجد التحول الكبير من المسرح الشعري الذي ساد فرنسا وانجلترا في القرن التاسع عشر وإلى بداية القرن العشرين، حيث المسرحيات تكتب شعرا، إلى المسرح النثري الشعبي الذي يتتبع حياة الناس ويتعرض لمشكلاتهم ويروى بطرق فنية اقرب للعامة، نجده وهو يشكل أهم تحولات الحداثة التي سبقت

المسرح الملحمي. هذه الثورة التقنية الكبيرة بدأت خارج المسرح، هناك في الموروث والتراث، ثم دخلته وهي تحمل طرائق فن جديدة.

على الجانب الآخر، لم ينهض المسرح في العالم الغربي إلا بعد فشل سياسة الحروب. ونجد إن المرحلة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية هي الأكثر تجربة في البحث عن طرق فنية غير أرسطوطاليسية للمسرح. وربما كانت هجرة المثقفين الألمان إلى أمريكا، مثل برشت، ورؤية حركة المدينة وهي تتجدد ناهضة من نفايات القرن التاسع عشر كما يقول بيرمان، كانت عوامل جذب كبيرة لنوى التحديث في أمريكا. إضافة إلى ظهور نقيض إيديولوجي كبير وعلى مختلف الأصعدة للعالم الرأسمالي، ذلك هو النظام الاشتراكي الذي فتح مجالات هائلة للإبداع معتمدا على الماركسية كأعظم ثورة فكرية طورت نظريات المعرفة الإنسانية في الحقول الفكرية والفلسفية والنقدية والعلمية، وهو ما جعل التجديد يصبح جزءاً من مواجهة عقلية فكرية للجمود العقائدي في كلا العالمين الرأسمالي والاشتراكي، لينصب التحديث لاحقاً، ليس على المسرح وحده، بل وعلى مجمل مناحي الحياة الإنسانية.

٣. المسرح والتجديد الفكري

لم يظهر المسرح الجديد دفعة واحدة في القرن العشرين، بل سبقته سلسلة طويلة من الإنجازات الفكرية والفلسفية التي استمرت من منتصف القرن الثامن عشر حتى بداية القرن العشرين. وقد تركز مجمل هذه الإنجازات في ميادين الصناعة، والفلسفة، والتعدين، ورأسمال الدولة، والعمل، والإنتاج، والمواصلات، والعمارة. ومن هنا يستطيع قراء القرن العشرين أن يتعرفوا على هذه الإنجازات فوراً لأنها تتصل بمناهج وقواعد التجديد الثقافي والفكري. وسنجد سؤال التجديد هذا واضحا في مسرحية «فاوست» لغوته، حيث بدأ بكتابتها عام ١٧٧٠،[1] أي في بداية عصر التنوير، وانتهى منها عام ١٩٣١، أي في قمة الثورة الصناعية والفرنسية، وقبل عام من وفاته ـ توفي عام ١٨٣٢ ـ. ولم تظهر المسرحية متكاملة إلا بعد موته بست سنوات. وهذا ما

جعل من أفكار فاوست جزءاً من التمهيد لحداثة القرن العشرين، حيث جاءت مساومة فاوست للشيطان على علمه مقابل الروح تمهيدا لمزاوجة العلم بالروح، وهو ما كانت تحتاجه أوروبا يومذاك. فالنهضة لا تقوم على كتف واحد ولا بد لها من كتفين ـ يسار ويمين ـ قد يختلفان في الاتجاه، لكنهما معا يؤلفان الجسد. هذه النغمة التحديثية انطلقت من الإيمان المطلق بأهمية العلم في التحديث، وتبقّى على الروح أن تكون أكثر اطمئنانا في الجسد الاجتماعي عندما لا تجد نقائض لها. بهذه الروحية المنفتحة كان المجتمع الغربي يتحرك، وهو ما جعل من ألمانيا نواة تحديثية له. وهذا التحديث ربما سيقود ألمانيا لاحقا بعد أن استيقظت روحها القومية، ليجعلها موطن ومصدر الحروب العالمية. لكن التحديث نفسه ليس تقدميا بالضرورة كله. وفي العموم، لم تكن تلك الحروب إلا عاملاً في وضع نهاية لعصور الهيمنة القطبية الواحدة، وهو ما يجعل العلم يتحرك في مساحات متناقضة كي يوقظ كل ما من شأنه أن يحرك العقول. كانت «فاوست» غوتة أكبر من مسرحية، وأقل من تيار فلسفي عارم؛ فهي نص حداثوي منفتح على التجريب والتجديد. ولعل الذي ابتدأ التفكير في هذه النهضة كانوا السان سيمونيون في فرنسا قبل غوتة بخمسين سنة، ومشروعهم النهضوي الذي يعتمد على قوى العمل والتجارة وفتح قنوات الاتصال بالعالم. وكانت فكرة فتح قناة تصل البحر الأحمر بالبحر الأبيض المتوسط محور أفكارهم لنقل حداثة الغرب إلى بلدان الشرق الواسعة. وما إن حل منتصف القرن التاسع عشر حتى بدأت عجلات الحداثة تفتح قناة السويس، كل ذلك من أجل تحديث ألمانيا وتعميق خطابها الأممي عن طريق المزاوجة بين الروح والعلم، خاصة وأن العالم الغربي انطوى على تقنيات ووسائط نقل وتحديث في العلوم والتقنية مكنته من أن يمد أساطيله إلى العالم لتصل طرق التجارة والأسواق إلى الهند وشرق آسيا، وان يفتح طرق مواصلات جديدة على أمريكا اللاتينية، وينقل تقنياته للعالم، لليابان والصين، ويستعمر دولا ومقاطعات كبيرة بحثا عن مصادر الطاقة ـ إندونيسيا والشرق الأوسط وشمال إفريقيا ـ ويستولي على الكثير من ثروات العالم، ويخوض حروبا عالمية مدمرة، ويفقد الكثير من أبنائه. هذه النهضة بكل ما تحمله من نوايا التجديد والتدمير، مهدت لأن يكون قرننا العشرون قرنا للعلوم

والإبداع والثورات التقنية والثقافية والسياسية والأنظمة الديمقراطية التي تتسع للمشاركة، مع نهوض اقتصادي واستهلاكي كبيرين.

لقد أنتج هذا التطور قوى عمياء أيضا، لعل الحرب العالمية الأولى في مقدمتها والحروب التي خاضتها اليابان في شرق آسيا، وهيمنة فكرة الإمبراطوريات على العالم. ثم ظهور المنظومة الاشتراكية لأول مرة في التاريخ في بداية القرن ١٩١٧ والتي مهدت لتغييرات جذرية في ميادين كثيرة. وعندما تأتي الحرب العالمية الثانية تكون كل حلقات العلم قد اكتملت دوائرها لتتوّج بالقنبلة النووية الأمريكية على اليابان تموز ١٩٤٥ لتنتهي الحرب العالمية الثانية، وهي محملة بتصورات جديدة عن دور القوميات والهويات الوطنية الثقافية كمواجهة قومية ووطنية للإرث الكولنيالي المسلح بالمعرفة والقوة والأسواق والتقنية والجيوش والعلوم والفلسفة. هذا الصراع البدئي أفرز على مدى نصف قرن تصورات جديدة، لا تتعلق بالأدب الشعبي والموروث الشفاهي وثقافة الجسد وبعث الأنماط التراثية القديمة وحدها، بل بالإنسان الشرقي كإطار عام لتشكيل نوى الحداثة في مجتمعاته بالرغم من علاقاته مع الغرب. وقد ظهرت مدارس النقد الحديث في بلدان تسعى للبحث عن هويتها، وكانت الحكاية الشعبية وأنماط الكتابة والأمثال مادة أساسية في هذا البحث. هذا ما حدث في روسيا، بينما طورت اليابان تقاليدها الشعبية في الكابوكي والنو، وطورت ماليزيا وإندونيسيا والهند الرقص وحركات الجسد. وهي كلها ثقافات وطنية تبحث الأمم من خلالها عن وجودها القومي.

تطلب تحرير الإنسان من قيوده ظهور أسئلة حديثة تتمحور حول علاقة الإنسان بالطبيعة وبالقانون وبالثقافة، وهي الميادين التي ستصبح محاور مهمة في اشتغال كتاب المسرح لاحقا. ويعتمد احد أقطاب الحداثة، مارشال بيرمان، مثل هذا التفكير، لا بل ويؤسس لحداثة انبثقت عنها لاحقا كأسئلة منفتحة على مرحلة ما بعد الحداثة. كانت المزاوجة بين العلم والإيمان، وهي محور فكرة التطور في القرن التاسع عشر، هي التي مهدت لقيام الثورة الصناعية والثورة الفرنسية اللتين غيرتا العالم كله كجزء من فلسفة التصور العملي لمرحلة النهضة الفكرية التي يمكن أن يسير عليها العالم مستقبلا، كانت هذه المزاوجة مشخصة في «فاوست». وسنجد هذه المزاوجة بين العلم والدين أحد أهم الركائز الحديثة في مسرحنا العربي.

الفصل الثالث : تيارات الحداثة في المسرح

في ضوء المسيرة الجدلية الطويلة للدراما، ظهرت في أوائل القرن العشرين تيارات مسرحية جديدة مغايرة للدراما الكلاسيكية التقليدية القديمة. وكان موطن هذا التغيير هو أوروبا تحديدا، وبالذات فرنسا وألمانيا. وقد أطلق على هذه التيارات الجديدة اسم «**المسرحية الملحمية**». واشهر رجالاتها ثلاثة ولدوا في سنوات متقاربة، وتوفوا في سنوات متقاربة أيضا. وسيجد المتتبع لأشكال المسرحية الملحمية الجديدة أنها تجلت في أشكال مختلفة أبرزها ثلاثة أشكال: الأول، تجربة أرفن بيسكاتور (١٨٩٣ ـ ١٩٧٠)، ومحورها المسرح السياسي. والثاني تجربة انتونان آرتو (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨)، ومحورها مسرح القسوة، ويلحق به بيتر فايس. والثالث تجربة برتولد برشت (١٨٩٨ـ١٩٥٦)، ومحورها المسرح الملحمي.[1] ولكل تجربة من هذه التجارب الثلاث منهج مختلف عن الآخر.

ثمة تيارات ثلاثة رئيسة للحداثة في المسرح، والتي تفرعت إلى تيارات أخرى ربما لم تكن بالفعالية نفسها. وهذه التيارات هي:

- المسرح السياسي
- مسرح القسوة
- المسرح الملحمي

١ . المسرح السياسي

I

تعود بدايات المسرح السياسي إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى كجزء من منهجية الحداثة التي رافقت انهيار النظم الدينية والعسكرية الكولنيالية وبروز عصر

التقنية «والموجة الصناعية الكبرى التي رافقتها موجة تمركز حضري» [٢] وثقافة جماهيرية معارضة وسيادة الإيديولوجيات الكبرى وتمركز سلطة الدولة. إلا أننا سنجد البعد السياسي في المسرح يمتد إلى فترات بعيدة إذا ما عرفنا أن معظم التراجيديات كانت سياسية وتتحدث عن الحكم والحرب والقرارات المصيرية والسلام والهزائم والعدل وغيرها. وإذ يستمر هذا المنحى في كل العصور اللاحقة، فإننا لا نجد مسرحية عند شكسبير مثلا أو موليير أو راسين أو ستندبرج أو بيكت غير سياسية بالمعنى العام الذي يغلف الأحداث وما تؤشر إليه الأفعال، بالرغم من تغليفها برؤية وجودية أو تاريخية أو إنسانية. فالسياسة كمفهوم هي العمل الجماعي الذي يشترك فيه العامة والخاصة. ولم يكن لها طابع مغاير لما يمكن أن يكون الجانب الإنساني فيها هو الحقيقة، لكن مفهوم السياسة، وبفعل سيادة طبقات وهيمنة قوى وإلغاء قوى أخرى، وسيطرة مجموعات متنفذة عن طريق الكنيسة أو المال، تحول إلى نقيضه حتى أصبحت الدولة بما لديها من امكانات تنفذ سياسة خاصة بها. ومن هنا لم يعد المسرح السياسي يفهم إلا في إطار المعارضة لأهداف الدولة وخططها ومشروعاتها، الأمر الذي تطلب الكشف في هذه المرحلة. وفي نهاية القرن التاسع عشر، تحول المسرح السياسي إلى فن له خصوصية تنفيذية، ورؤية إخراجية، ومادة تأليفية مغايرة لسياق التأليف السابق، الأمر الذي استوجب توصيفات فنية جديدة لما يطرحه الفريد جاري مثلا، أو لما يطرحه موليير في كوميدياته، لنجد ونحن ندخل القرن العشرين أن شكلا فنيا جديدا بدأ يدخل ميدان التأليف المسرحي، وهو انتقاد الشخصيات الحاكمة والدولة وبرامج الحكومة والدعوة إلى نصرة قطاعات الشعب الفقيرة والحديث عن الاستعمار والكولنيالية والحروب، والانتصار لقوى الثورة ومساندة مصائر الشعب، والحديث عن المشاركة في حركات التحرر كما حدث في بلدان عديدة مثل الصين واسبانيا وكوريا وفيتنام وكوبا وغيرها. وقد تطلبت هذه النقلة الجوهرية في فهم الحياة العامة رؤية سياسية جديدة وجدت مداها في الثورة الفرنسية وفي البعد الاشتراكي وفي الثورات العمالية وفي مصانع العمال والشركات، حتى وجدنا أنفسنا متخمين بحالات ومواضيع كبيرة تطلبت لاحقا أن

يصرخ أوزبرن بوجه الاستعمار : «إن ماضينا كان سيئا وعلينا أن نتحرر منه ، وأن ننظر إليه برؤية أكثر إنسانية» . ويعد هذه الرؤية التي تعيد إلينا طروحات راسل في الحرية ورفض الجبرية وأن بريطانيا لم تكن دولة استعمارية فقط ، بل دولة تخلق نفيا لسياستها في ثقافة حرة متطلعة ، بالرغم من ميل الثقافة البريطانية إلى الثبات وعدم الاستجابة للحداثة بسرعة ، على العكس من فرنسا وألمانيا التي مالت إلى تلقي موجات الحداثة وتبنيها ومن ثم التفاعل معها . وهكذا وجد المسرح السياسي مادته ورجاله ومسارحه في فرنسا وألمانيا . ويعد أوزبورن ومسرحيته الشهيرة «انظر إلى الوراء بغضب» التي اشتهرت في بريطانيا رد فعل على ما سببته الحرب العالمية الثانية من شروخ كبيرة في التاريخ البشري . وكان هدف المسرحية هو أن يتطلع الناس إلى المستقبل بعد أن كان الماضي عنفا وحربا وتدميرا . لقد كانت تلك دعوة إلى فهم سياسة بريطانيا في الحقب الماضية ، خاصة الجوانب المظلمة والجامدة منها ، وقد أرست هذه المسرحية جزءاً من فلسفة الحرية الرافضة للحرب كرد فعل مباشر ضد الرأسمالية والاستعمار . فعلى الإنسان الغربي أن يتحرر من هذه العقد التي تسبب له قلقا مصيريا بحيث لا يمكنه أن يحيا وجوديا إلا بماض له تاريخ أسود . وقد اعتبرنا نحن العرب هذه المسرحية ثورة كبيرة في الخروج على مألوف النقد الاجتماعي والسياسي ؛ فهي إذ تدين الاستعمار وترفض الهيمنة من جهة ، تحاول أن تلغي الماضي السلفي من جهة أخرى بسبب اشتمال فلسفتها الواقعية على رؤية أكثر حداثة للمستقبل . ولكننا كعرب لم نحرك على مستوى التأليف في مجال رفض الماضي ساكنا ، بل على العكس ، حيث نبهتنا هذه الثورة الرافضة لقيم الاستعمار ، للعودة إلى ماضينا وتراثنا أملا في استخلاص ثيمات درامية من لغته وحكاياته ومدوناته وتراثه وأساطيره وحروبه . فشاعت مرحلة تأليف المسلسلات الرمضانية والأفلام التي تمجد الفتوحات والشخصيات التاريخية ، وأصبحت العودة إلى التاريخ العربي هوية لعدد كبير من الأعمال المسرحية ، حيث اتخذت المادة التاريخية الشخصية الإسلامية المحاربة أساسا ، لكن مبادرات مسرحية ظهرت في الجانب الآخر ، والتي لا تؤمن بتأليه التراث بل بنقده . وهذه النظرة إلى التراث جاءت كجزء من تيار الفكر الماركسي النقدي والجدلي الذي بحث ممثلوه في

التراث عن قيم الحداثة ممثلة بالمقامات والحكاية الشعبية والأساطير والمألوف اليومي وأحاديث المقاهي والأزقة. ولعل هذه الحركة التحديثية تظل واحدة من تطلعات كتاب المسرح العرب إلى مسايرة موجة التحديث الغربي، خاصة في المسرحية الملحمية كما سنرى لاحقا.

يؤسس آرتو لمفهوم السياسة في المسرح على نحو مغاير لمفهوم أن تكون المسرحية مرتبطة بحدث سياسي، فيدعو إلى رفض السياسة كمادة للمسرحية. إنه «يضع التحريض السياسي محل الثورة السياسية. وحسب الثورة الشاملة التي يدعو إليها أرتو، يجب أن يكون العيد فعلا سياسيا، وفعل الثورة السياسي هو فعل مسرحي».

كتب أرتو في عام ١٩٤٦ يقول:

« والآن سأقول لكم شيئاً ربما سيذهل الكثيرين

أنا عدوّ

المسرح.

وهذا ما كُنْتُه دائماً.

بقدر ما أُحبّ المسرح،

أكون، لهذا السبب نفسه، عدوّه».

ويبني آرتو مفهومه هذا في ضوء معارضته مبدأ التكرار. فالمسرح تكرار أصيل لاختلاف المسرح كتكرار لما لا يتكرر، «فالشر هو القانون الثابت، والحياة هي لعبة، وهذه اللعبة هي القسوة كوحدة للضرورة والصدفة». وكما يشير دريدا، فإن المسرح بما هو لا ـ تكرار:

«المسرح فيض عواطف،

نقلة مرعبة للقوى

من الجسد

إلى الجسد

هذه النقلة لا يمكن أن تحدث مرتين .

لا شيء أكثر عقوقا من نظام البالين(*)

الذي يقوم ، بَعد تحقيق هذه النقلة ،

وبدل تحقيق نقلة أخرى ،

يقوم بالرجوع إلى نظام من الانعطافات الخاصة

ليحرم الكوكبي من الحركات المُكتَسَبة» (٣)

II

يرتبط المسرح السياسي عندنا بمرحلة مهمة من تاريخ المسرح العربي ، تلك هي مرحلة ما بعد هزيمة الجيوش العربية في حزيران ١٩٦٧ ، والتي سميت بنكسة حزيران . وأفضل ممثليها هو الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس . وأول نص مباشر يتحدث عنها هو «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» . وقد مثل هذا النص عشرات المرات وفي عموم البلدان العربية ، لينتشر لاحقا كصرخة احتجاج على الأنظمة والتيارات العربية التي قاد فكرها إلى الهزيمة ، ثم تعمق بتعريب نصوص عالمية ، خاصة نصوص بسكاتور وبيتر فايس وبرشت كرد فعل جماهيري وثقافي على الأنظمة العربية والثقافة التقليدية . «ليكن الحديث عن تحول أساسي بعد هزيمة حزيران (يونيو) التي أرخ لها سعد الله في مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ، حيث المسرح بدأ يستجيب للواقع ويدخل في تركيبه الذهني والفني بطريقة يمكن الحديث من خلالها عن تمثل عربي لهذا الفن الوافد إلينا حديثاً»(4) وليست رحلة سعد ونوس قصيرة أو مقتصرة على مسرحية حفلة سمر ، بل أصبحت تلك هي الثيمة التي يتحرك في ضوئها فنه ولغته وهدفه ، لتصبح ثيمة المسرح السياسي العربي مرتبطة به تأليفا وإعداداً . وتعد الفرجة العربية واحدة من ثيمات الحداثة التي لم تقتصر على سعد الله ونوس وعلى أبو خليل القباني حيث مسرح المقهى ، بل امتدت إلى كل المسارح العربية . ففي مصر ، أصبحت «الفرافير» ليوسف إدريس مسرحية الفرجة ، وإلى المغرب حيث أصبحت

الحفلات الشعبية مادة مسرحية، وإلى العراق حيث أصبحت مقاما، أي الورد، وأصبحت ثقافة بغداد مادة للفرجة المسرحية. ولم يقف الأمر عند هذه الحدود، بل نظر إليها فنانون وكتاب، وجعلوا منها مادة الحداثة لهم، مقتربين بعد التأثيرات الأوروبية من المسرح الملحمي وبعيدين عنه عندما بدأوا ينغمسون في تراثهم اعتزازا دون أن يكون شفيعا لحداثتهم. والتجارب كثيرة، مثل مسرحيات الحلاج ومسرحيات ميخائيل رومان وغيرهم.

إلا أن جذور المسرح السياسي تمتد بعيدا في الثقافة العربية، فقد كشفت مساهمات رجال المسرح أن التراث يمتلك أرضية خصبة للمسرح السياسي، وإن كانت مادته قصصية أو حكايات أو أمثال أو أشعار. وقد عمد الطيب الصديقي في المغرب، وعبد الكريم برشيد ويوسف إدريس ونعمان عاشور في مصر، ويعقوب الشدراوي في لبنان، وقاسم محمد وعادل كاظم ومحيي الدين زنكنه في العراق، وسعد الله ونوس والماغوط في سوريا، عمد هؤلاء وغيرهم إلى استنطاق التراث ووجدوا فيه شكلا لمسرح سياسي، ولكن ليس بالطريقة التي كانت سائدة في أوروبا.

ليس المسرح السياسي طرح قضية سياسية مجردة كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هو تسييس الأحداث العادية، وإدخالها ضمن منظومة الفهم السياسي العام للمرحلة. وعلينا أن ندرك أن السياسة لا توجد كمفهوم مستقل، وإنما هي جزء من بينة الاقتصاد. ولذلك، فإن أي حدث لا يكون سياسياً ما لم يكن ينطوي على أبعاد اقتصادية؛ بمعنى أن المسرح السياسي هو مسرح جدلي، يعاين الحدث ضمن منظومة فكرية ومادية تجري أحداثها على أرض الواقع. من هنا يستخدم المسرح السياسي الخطابات، والوثائق، والأفلام التسجيلية، والصحف، وأقوال الناس والأحداث المباشرة اليومية، واللقاءات، والإحصائيات، والبيانات الاقتصادية، ويقدمها كبنية لحياة يومية معاشة تستمد رؤيتها من التناقضات التي تطرحها. وفي المسرح السياسي لا يوجد ممثلون محايدون، وإنما لكل ممثل موقعه الطبقي أو الفئوي، وله قضيته المختلفة عن الآخر، ويجري الصراع بين إرادات تعبر عن مفاهيم وآراء متباينة. إننا نكون ضمن بوتقة تنصهر فيها القضايا الكبيرة أمام الجمهور كي يبدي رأيه وموقفه مما يجري له وحوله.

ذلك أن السياسة فعل انعكاس لما يجري من أحداث.

٢. مسرح القسوة

نشر أنتونان آرتو كتابا مهما يتحدث فيه عن «المسرح وبديله» (١٩٣٨)، والذي يترجم أحيانا «المسرح وقرينه»، حيث تكلم عن ضرورة إيجاد «مسرح القسوة» بغية إبراز ما في الحياة من شرور وآثام تتجسد في أساطير خرافية لها صدى في العقل الباطن للجمهور. فإذا شاهد الجمهور القسوة فوق خشبة المسرح، تحرر منها في نفسه. ولهذا الاتجاه أصول تذهب أبعد من آرتو في المأساة (الفاجعة) والمسرح الإنجليزي الإليزابيثي. أما مسرح القسوة المعاصر فيمثل تيارات العنف المنتشرة في أوروبا منذ الحرب العالمية الثانية. وهو يعتمد إلى حد كبير على جو من السحر والطقوس السرية التي تُضفي على حبكاته جوا من الجنون واللامعقول والجنس والقسوة العشوائية. فهو بمثابة بؤرة للأهواء والأحلام الكامنة في النفوس. ولعل أشهر مثال على هذا النوع من المسرح هو المسرحية الألمانية «مطاردة مار واغتياله» كما مثلها نزلاء مستشفى الأمراض العقلية في شاتوبريان تحت إشراف الماركي دي ساد (١٩٦٥). [٥] إلا أن القسوة في مسرح القسوة ليست هي العنف والدماء والقتل والموت، فمثل هذه المشاهد قد تكون فيها قسوة وقد لا تكون. ويدعونا آرتو إلى عدم التفكير عبر كلمة القسوة إلا بـ «الصرامة والمواظبة والقرار النافذ» والتحديد الذي لا عدول عنه« و»الحتمية« والانصياع لضرورة». أن نفكر بهذا وليس بالضرورة بـ «السادية» أو «الرعب» أو «الدم المراق» أو «العدو المصلوب». [٦]

لعل من الصعب أن يلم المرء بجوانب كثيرة من مسرح القسوة، فهو ليس «مسرحا تمثيليا بل هو الحياة نفسها بكل ما فيها مما هو متعذر على التمثيل». [7] وتتشابه القسوة والمسرحة بحيث لا يوجد فرق بينهما ما دام المسرح يستل نصوصه من الحياة نفسها. لذلك، فإنه «ليس هناك من محاكاة في مسرح القسوة.» [٨] إنه يهدم مبدأ المحاكاة ويحطم كل التقاليد التي تقولب الفعل. إن مسرح القسوة هو فعل ضد اللاهوت، وهو يعلن موته ويقيم بناء نصه على هذا الموت. «إن الممارسة المسرحية للقسوة هي التي

تسكن في فعْلهَا وبنيتها فضاء غير لاهوتاني، أو بالأحرى، تنتجه». [٩] وفي إطار هذا المفهوم، فإنَ الحياة لا يؤطرها نص أو كلام، وإنما هي سيل لتجربة مستمرة لا فواصل فيها ولا انقطاعات. ولذلك، نجد مسرح القسوة وهو «تفصله مسافة عن النص وعن الكلام الخاص وعن الأدب وجميع الوسائل الأخرى المكتوبة والمثبتة.» [١٠] «فمسرح القسوة ليس عرضا بلا متفرجين فحسب، بل هو كذلك كلام بدون متفرجين.» [١١] ويمثل هذا الرأي رأي نيتشه الذي أثث فلسفته في بداية القرن بالكثير من الأفكار الطليعية بعد أن فقد العالم الغربي الإيمان بقدرة الكنيسة على حل مشكلاته.

لم يكن مسرح القسوة إذن مجرد نص يؤلف كي يعرض، ولا هو شعائر طقسية قديمة يعاد إنتاجها، بل هو نظرية مكتملة وموقف من عنف الحياة التي تفرضها الأنظمة أو الكنيسة أو العقليات المهيمنة أو قوى الشر. وعندما يقدم نص ما على المسرح، فإننا نلمح جوانب كثيرة من الفلسفة ومفردات الحياة وقد اجتمعت بطريقة فنية يكون التمثيل فيها مغايرا للطرق الكلاسيكية في الأداء، ويكون الكلام فيها كلاما يدور حول مصائر كبيرة بالرغم من انه يعالج مشكلات يومية، ويصبح الجسد محورا للإشارة وفاعلا في تكوين الصورة. ومن داخل مسرح القسوة الذي يقول عنه دريدا إنه فلسفة مكتملة، نجد مجرى آخر للحياة وللمسرحية مغايرا تماما لما جرى تلقينه وتمثيله وتنظيره، كما في مقولات آرتو عن الله والحياة والموت[١٢] ونحن لدينا في الميثولوجيا العربية أن الخوف لا يأتي من البشر وإنما من الآلهة. ولما كان مسرح القسوة هو فكر تغيير وليس فكر ثبات، فإنه يعالج فكرة الإنسان في تحديه لقوى الشر بقسوة المبدأ وليس بقسوة الجسد، بالرغم من أن تمثيل هذه القسوة يتأتى بالجسد. فالجسد هنا يتماهى مع الفكرة، ولذلك، ليس هناك من لغة تعاد ثانية فيه، فكل عرض له لغته وكل جسد لا يكرر ما قاله يوم أمس بالحركة. كل عرض هو تجديد، وهو بناء لمفاهيمه من جديد، وعلى المشاهد أن لا يرى العرض يوماً واحداً، لأنه لا يرى إلا جزئية منه، فالحياة المستمرة لا يمكنك أن تقتطع منها شريحة على طريقة الأطباء لفحص دمها كي تحكم عليها كلها. إن مسرح القسوة لا يعتمد التكرار بل يعتمد الفعل المستمر. «فالعرض المسرحي متناه، لا يترك وراءه، ووراء راهنيته، أي أثر، ولا أي شيء قابل لأن يُحَمَلْ (. . .) إن شكلا

سبق استخدامه لا يعود يخدم في شيء ولا يدعو إلا إلى البحث عن شكل آخر، وإن المسرح هو المكان الوحيد في العالم الذي لا تبدأ فيه مرة أخرى حركة تم أداؤها من قبل.»(١٣)

ثمة تداخل مهم يحدث بين مسرح القسوة وفرويد ونيتشه، خاصة في تحويل مشاهد مسرح القسوة إلى أحلام، ولكنها أحلام قاسية محسوبة كما يقول دريدا. ذلك الثلاثي الذي أدرك في بداية القرن العشرين أن الحياة يجب أن تسير بطريقة مغايرة لما يريده السياسيون، خاصة وأن حروبا عدة لم تجن غير دمار الإنسان والعقل والمستقبل، وضعوا لبنة تغيير العالم عن طريق القوة والقسوة والأحلام. « ويقترح آرتو الرجوع في المسرح إلى هذه الفكرة السحرية الأولى المستعادة في التحليل النفسي الحدي (. . .) فالشعر والحلم متطابقان. وهذا ما يؤكده مارا صاد أيضا». لذلك، لا يقابل هذه القسوة إلا فكر وثقافة القسوة، ولكن بطريقة تحوّل منهج فرويد في تفسير الأحلام من شعائره الفردية إلى لاوعي الجماعة، لتكشف عما في داخل الإنسان من خوف متوارث وقديم. وبعد سلسلة من الهزائم والانتصارات الوهمية، تحول رؤية نيتشه السوداوية للعالم ودعوته بموت الإله إلى طريقة جديدة لحياة البشر. ضمن هذه الجدلية المأساوية للعالم، يعيد مسرح القسوة بناء ثيمته من خراب العالم، إنه نفي للدمار وشعيرة تولد نارا لا يمكن أن تطفأ. ولهذا، ينبغي على الممثلين في مسرح القسوة فهم أن الجسد لوحده ليس كافيا دون أن تكون خلفه ثقافة التعبير عن الرفض.

يعود مسرح القسوة بصيغة درامية أخرى، ولكن ليس في فرنسا هذه المرة، وإنما في بولونيا، وعلى يد غروتوفسكي، التلميذ المغاير منهجا ورؤية لستانسلافسكي ولكل المخرجين العمالقة، عندما حول مفهوم مسرح القسوة إلى المسرح الفقير، معتمدا على كتاب آرتو نفسه بهذا الصدد. إلا أن بولونيا ليست مختزلة في غروتوفسكي وحده، وإنما هي تيار من المسرح التجريبي ابتدأ من بداية القرن العشرين وحتى اليوم. «وترجع هيبته الحالية لأسلافه الذين واجهوا بجرأة تحديات الحركة الإصلاحية في المسرح الأوروبي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وبعد عام ١٩٨٩، حين أصبح ازدهار الأدب ـ ومنه الدراما ?ممكناً بدون أية تحديدات، ظهرت في الساحة المسرحية

تيارات جديدة، وأشكال جديدة، وتحديات جديدة موجهة إلى الناس المهتمين بالمسرح من خلال الواقع المتغير بشكل سريع وزيادة سرعة نمط الحياة. وأحد كتاب المسرح الأكثر شهرة في بولندا في السنوات الأخيرة هو أينغمار فيللقيستو.»(14) وكانت معظم التجارب المسرحية تستثمر الثقافة الشعبية ومشكلات الإنسان المعاصر، خاصة الشباب وما يطمحون إليه. وقد وجد العديد من المخرجين البولونيين مجالا لهم في مسارح أوروبا، لكن مسرح الفقير وتمارين غوتوفسكي على الممثل كانت طريقة جديدة في العالم، مهدت لاحقا لإنضاج تجربة مسرح الصورة الذي يعد أيضا من إنجازات المخرجين البولونيين الشباب. وقد ولد هذا المسرح كرد فعل على مظاهر التزييف التي تفرضها الدولة على الثقافة والمجتمع. «يتطور مسرح الصورة في بولندا باعتماده قبل كل شيء على الصورة دون الكلمات. ومن أهم ممثلي هذا التيار في الوقت الحالي ليشيك مودجيك، مؤسس حلبة مسرح الصورة لجامعة لوبلين الكاثوليكية. ويمكننا أن نضيف إلى هذا النوع أكاديمية الحركة من وارسو وهابيينغات، ويجي كالينا.[١٥]

يحكي بيرتر بروك عن غروتوفسكي عندما استقدمه «إن تمارينه كانت مفاجئا لنا، وبدونا كما لو كنا نرى عالما آخرا يعرض أمامنا. لقد حرك فينا كل طاقات الجسد. وفي نظر بروك، فإن «مسرح القسوة لم يقصد به إثارة نزعات سادية، بل كان يدعونا إلى مسرح أكثر صرامة، أو ـ لو استطعنا أن نتابعه إلى هذا الحد ـ إلى مسرح لا يعرف مشاعر الرحمة إزاءنا جميعاً.»[١٦] «إن المسرح مركبة، وسيلة لدراسة الذات واستكشافها، إمكانية للانعتاق، وذات الممثل هي مجال عمله. إن عليه أن يستدعي كل جوانب هذه الذات، فيداه وعيناه وأذناه وقلبه هي موضوع دراسته وهي أدوات دراسته.»[١٧]

في كتابه «نحو مسرح فقير»، يشير غروتوفسكي بوضوح إلى أن «الإخلاص لنوايا الكاتب ليس الهاجس الأساسي في المسرح»؛ فالكاتب ينتج النص في مسرحه، ولكن ليس وحده (نقيض النظرية الرمزية). فالممثل والمجموعة التي ينتمي إليها تنتج النص وتشارك في تأويله، حيث يكوّن مجموع الذين يلعبون النص «الكاتب الجماعي». والأداء هنا، ومن ضمن انعدام وسائل العرض وتقنياته، وإكسسواراته، وزحمته، هو

الأساس: لا يزاحمه تزويق الديكور، أو وظيفية تقنية، وإنما يعود «المسرح» «بفقره»، إلى أصالته الأولى، إلى طقوسيته الأولى، إلى عناصره الأولى: الممثل ـ النص. أو بالأحرى الممثل الذي يصيّر النص ودلالاته وإشاراته وإيحاءاته (هنا نقيض المايرخولود والبرشتية والبيسكاتولاية، وشيء من الاختلاف مع الأرطووية). فكل هذه العناصر السينوغرافية والأدوات هي خارجية بالنسبة لغروتوفسكي، والتي تحوّل النص ـ الممثل عن طاقاته الأولى. بل هي تضرب خصوصية المسرح الذي يجب أن يختلف بها عن الفنون الأخرى، وتنقض على استقلاليته بجره إلى الالتباس بما هو خارجه.(١٨)

يمكن إيجاز أسئلة مسرح القسوة بنقاط معينة:

١. كيف نجعل الحياة مسرحا، لا نؤلف لها نصا ولا نستدعي لها ممثلين وإنما نفهمها على أنها نص يجري تجسيده عبر الحياتي نفسه؟

٢. سبق؛ والتكرار لا يولد مسرحا وإنما حكاية تافهة معادة. ولذا، فإنه لا تكرار في مسرح القسوة. وبما أن الحياة تجري بطريقة ملتفة ومتعرجة ومتقدمة، فإنه لا يمكنك أن تمسك بقطعة منها منسحبة للخلف وتعيد تمثيلها.

٣. كيف نطرد من المسرح تل القوى القديمة: الله، الدين، الكهنوت، السلطة، الطبقات، القوى الغيبية وغيرها، ونجعل المسرح بشريا يحكي لنا أفعال الناس كما لو كانت أعيادا تؤلف قواها وفاعليتها شرورها وخيرها، لا أحد يقمع ما تفكر فيه ولا أحد يرسم لك طريقا دون أن تجربه بذاتك؟

٤. كيف نحرر المشهد المسرحي من لغة الكلام ومن رؤية المخرج ومن نصية إخراجية وتمثيلية مسبقة أو تطبيقا لقواعد مرسومة؟ وكيف يمكننا أن نجعله بدون كلام وبلا رؤية ضمن هذا السياق، حيث لا يوجد لاهوت ما يتحكم بالمشهد؟ حيث المشهد تجربة منفتحة يصنع حياته عبر خطاب يتشكل عقليا وماديا من أفعال القائمين عليه. على المشهد أن يتحرر، كما يقول دريدا، من مسرح الغرب وتاريخ ثقافته. فالمشهد الذي نراه ليس هجينا أو بلا تاريخ، ولكن عليه أن يجير محاكاة لماضيه». إن المسرح، هذا الفن المستقل، القائم بذاته، إذا ما أراد أن ينبعث أو، ببساطة، أن يعيش، فإن عليه

أن يؤكد، بوضوح، على المسافة التي تفصله عن النّص وعن الكلام الخالص وعن الأدب، وجميع الوسائل الأخرى المكتوبة والمثبتة»(١٩)

٥ ـ كيف نحرر التمثيل من المنهجية الكلاسيكية لأن التمثيل هو «الاستعراض»، هذا ما سيكون عليه التمثيل في مسرح القسوة، «الاستعراض الممارسُ فعلَه لا كانعكاس فحسب، وإنّما كقوة أيضاً» (٢٠)

٦ ـ حركة، ومسرح القسوة لا يؤسس نصه على مشاهد مكتوبة، وإنما على الحركة التي هي أيضا كلام من نوع آخر. ولكنه الكلام الذي يؤسس لنا رؤية أعمق من النص المكتوب. يقول آرتو في البيان الأول (١٩٣٢) عن لغة المسرح: «إن الأمر لا يتعلق بإلغاء الكلام المُمَفصل، وإنّما بإعطاء الكلمات الأهمية نفسها تقريباً التي تتمتّع بها في الحلم». (٢١)

ثمة، بالطبع، خصائص أخرى لا يتسع المجال هنا لسردها؛ لكن الذي أردناه من إثارة هذه الأسئلة هو التأكيد على أن مسرح القسوة هو الضلع الثالث في مركب المسرح الحديث، القسوة / السياسي/ الملحمي، وهو المثلث الذي ظهر كرد فعل على الحربين العالميتين الأولى والثانية. ومن هنا علينا نحن العرب أن نفكر أيضا باعتبارنا خضنا حروبا فاشلة على مدى القرن، بطريقة تجدد مسرحنا دون أن نتكئ على تجارب كلاسيكية قديمة لا عمق فيها، وإنما على ما هو ذاتي يغير من طرق أحلامنا البائسة التي يرسمها الحكام لنا دائما.

٣. المسرح الملحمي

I

ربما يكون هذا المسرح هو الأكثر حضورا في ذاكرة وعمل المخرجين، ليس في أوروبا فحسب، بل في عموم مسارح العالم، ومنه انطلقت معظم التجارب الوطنية التي حملت خصوصيات وهويات الأوطان. هذا ليس سهلا كما يبدو: أن تذهب للدراسة وتأتي بتعاليم المسرح الملحمي الملقنة على السن وتجارب الأساتذة والطلاب في

الكليات وورشات العمل الصغيرة، بل هو دعوة إلى اكتشاف ما في مخزونك الوطني من حكايات وأحاديث وحالات وثقافة فيها من الملحمية الحياتية اليومية الكثير الذي يحولها من عادياتها إلى مسرح. هذه هي أهم نقطة تحول في المسرح الملحمي، عندما اكتشف برشت أن الدراما الأرسطية والمسرحية الدرامية الغربية حتى القرن التاسع عشر غير قادرتين على لملمة ومتابعة المتغيرات الكبيرة التي تحدث على حياة الناس اليومية وهم يصارعون قوى أكبر من قدراتهم، فيكون التعبير عن احتجاجهم ومواقفهم، حكايات، ونكات، وسخرية، وقفشات، وأغاني، ورفض، ورقص، ومشاهدة، وإعادة قص ما سمعوه، ثم تمثيل ذلك في الشوارع والأزقة وأمام جمهور متحرك. وليس الأمر بحاجة إلى ديكور كبير، ولا إلى مسرح بإضاءة وإنارة وكراس، كل ما في الأمر نص شفوي محفوظ، قابل للزيادة والنقصان، وجمهور يستمتع بحركة ممثلين يؤدون أدوارا ليسو هم أبطالها، بل يروونها كأسئلة عن حياة الناس، فتكون قريبة من حياة المشاهدين، ولذلك تمكن الإضافة إليها والتعليق عليها. فالمفارقة، والصدق، والبحث عن العادي، والنادر، هي غاية هذا العرض، الذي سينقل إلى مكان آخر وأمام جمهور آخر، في هذا اليوم، أو في الغد، مازجين في عروضهم هذه بين الموسيقى والأغاني والأناشيد والحكايات والأزياء، وكأنهم يقدمون كرنفالا قصصيا حكائيا يروي ولا يجسد، ينقل أحداثا مرت، أو سبق وأن رويت، لهذا الشعب أو ذاك، من هذا المخزون التراثي أو من غيره، لا يهم ما دام الهدف هو تذكية مشاعر الناس بالحب والجمال والغد والسلام، وكراهية الحروب، والوقوف ضد الاستلاب، والابتعاد عن تغريب الذات وتغريب المجتمع، والإشارة ضمنا أو علانية إلى الدور القذر للرأسمالية ومصادرتها لقوى العمل والإنتاج، وجعل الناس فقراء في بلدان مخزونة بالخيرات، ومنع الحرية عن مجتمعات لا تختلف لا باللون ولا باللسان ولا بالتاريخ. إن إعادة حكاية ما مضى وما سوف يأتي هي من صلب مسرح جماهيري يكتشف الدرامي في الحياتي، وينهضُ به إلى مصاف التراجيديا الشعبية التي لا تستدر الدموع ولا العطف، وإنما المشاركة الفاعلة في الرأي والانحياز لقوى المستقبل. من داخل هذا المسرح الوطني الهادف، والشعبي، والسهل التعبير، الصعب الكشف،

نمت قدرات ممثلين وكتاب وجمهور على طول قرى العالم ومدنه ومسارحه، وتنوعت طرق الكتابة، وأعيد اكتشاف التراث الشفاهي للشعوب، وأعيد الاعتبار لحكايات العامة، وما يدونوه في ذاكرتهم، ورفضهم الواضح لما يقوله الحكام، أو ما يدونه كتابهم من مزيفي التواريخ والأحداث. بهذه المساحة المنفتحة على الحرية، تم اكتشاف العالم على أنه كلٌ مترابط، والشعوب فيه واحدة، وان اختلفت لغاتها ومدوناتها وأسماؤها، وأن مصائر البشر واحدة مهما تباعدت عن بعضها جغرافياً، ولذلك، بات على المسرحيين أن ينوعوا خطابهم من أجل أن يصلوا بالحرية وبالسلام ونبذ الحروب وانفتاح النص على ما يعاش الآن، وما سبق أن عاشه الآباء، وما سوف يمكن أن يعيشه الأبناء. نص مفتوح يقرأ كما يسمع ويشاهد، تصل لغته إلى الجميع، ويستمتع ويغني ويهتف في نصه الجميع، وحيث تضاف لغتنا إلى لغات أخرى، لتؤلف نصا إنسانيا حرا، بعيدا عن المحلية الضيقة وان انطلق منها، كاشفا بنور التجربة الشعبية عن أعماق إنسانية غير محلية، وعن تجارب كبيرة بالرغم من صغرها ومحدوديتها؛ حكايات صينية تصبح روسية، وأخرى أمريكية تصبح فرنسية أو ألمانية، وثالثة هندية تصبح عربية، وهكذا ويصبح هملت الإنجليزي هملت الروسي، أو هملت العربي قائدا يجلس في خيمته الصحراوية، ويصبح دونكيشوت الأسباني إيفان الروسي. هذه القدرة التي اختمرت في ذاكرة الشعوب وثقافتها وتجاربها، تحولت على يد برشت إلى رواية وطنية للمسارح وللعاملين فيه وللكتابة الجديدة، محطمة الوهم القائل بأنها مسرحيات، وأنها تمثل كي تطهر الناس من مخاوفهم وآلامهم، بل هي حكايات شعبية تروى بمشاهد قد لا تكون مترابطة.

يتحدث عن المسرح الملحمي الكثيرون وفي مجلدات طبعت، ولن يقف التأليف فيه كلما خطا مخرج أو مفكر خطوة في اتجاه المثيولوجيا، أو الإيديولوجيا، أو الأنثروبولوجيا. فمثل هذه الميادين الواسعة العريقة تختزن ذاكرة تجارب الشعوب وأشكالها الفنية التي احتوت مضامينها المنفتحة. وعبثا يقال إن المسرح الملحمي يفضل المضمون على الشكل لأنه ارتبط إيديولوجيا بالماركسية وتطلعاتها الاشتراكية. إن من يتتبع إخراج المسرحيات الملحمية لبرشت وغيره يجد أن اهتمامه بالشكل مواز

للمحتوى، فالدال عنده يصبح أحيانا مدلولا، وإلا كيف يعود إلى الحكاية وثوبها الشعبي ولغتها الشفاهية المنفتحة، ولا يهتم بالقول وطريقة الحكي وسياق العرض؟

في سياق تأثر المسرح العربي بالمسرح الملحمي، نجد أن مسرحنا العربي تجدد ونما وتطور بعد أن اكتشفنا برشت في ثقافتنا قبل أن نكتشفه في نصوصه، وهذا ما جعل المسرح الملحمي يتطور بسرعة متناغما مع موجة التحديث التي رافقت الثقافة العربية في الستينات/ ومع موجة التحديث السياسي التي وجدت في المسرحية الشعبية ذلك البعد الثقافي الذي تريد توصيله للناس. وقد ارتبط البعدان الثقافي والسياسي بمرحلة متقلبة من حياة شعوبنا العربية، حيث المسرحية الكلاسيكية والتاريخية والواقعية لا يمكنها أن تستوعب ما حدث من نكسات وقمع للحريات، في حين أن انفتاح الشكل الفني على اللوحات والمشاهد بدلا من بنية الفصول الصارمة أسهم في تكوين حرية واسعة للمثل بحيث ينتقل من حال إلى أخرى مؤديا أدوارا عدة، وأمكن للمؤلف أن ينتقل زمنيا بين مراحل متباعدة كي يلملم فكرته، وأمكن للمخرج أن يرى في حرية الشكل مجالا لاستيعاب حركات وأفعال الممثلين وهم يروون حكايات اجتماعية وتاريخية سياسية وغير سياسية، وأمكن للجمهور أن يخرج من كونه متفرجا يكرز الحَبَّ والمكسرات في المسرح إلى فاعل مشدود لمتابعة ما يحدث، ومشارك يعلق ويشترك في الحوار، ويؤلف وجوده ككتلة جماهيرية مكانا لتوجيه خطاب معاصر ينطلق من العلم والتجربة والفاعلية الجماهيرية ليغير ما حوله، أو يضع الأسئلة عن أوضاع اجتماعية وسياسية بحاجة إلى التغيير. فالإنسان في المسرح وفي الحياة فاعل مغير وليس مستقبلا لما يقال له. وهذه الدعوة لا تخص فردا يشاهد المسرحية البرشتية، بل تخص المجموع، أي الشعب الذي عليه أن يفهم أنه صاحب فكرة التغيير، وهو الذي ينفذها. وهكذا تكون الثورة جزءاً من تفكيره وعمله. وقد شهدنا في مسارحنا العربية هذه النقلة الكبيرة وهي تبني جسوراً بين نصوص مختلفة الأزمنة والأمكنة والحالات، وبين قدرات فنية لطاقات تمثيلية انتقلت من الانفعال إلى الرواية، ومن التماهي إلى كسر الإيهام والمشاركة، وهذه النقلة الفكرية هي جزء من بنية فلسفية تحرك فيها المجتمع العربي في مرحلة تحولات وتراجعات ومخاض فكري سياسي كان في جوهره يعالج مشكلات

العامة، ويطرح ضمن ما يطرحه البحث عن طريق جديد لتحديث الخطاب الثقافي العربي، أسوة بما يترجم ويشاهد من تجارب مسرحية وفي مهرجانات دولية، ولما ينقله الخريجون من تجارب جديدة، ولما يفكر فيه كتاب يساريون وجدوا في تجديد الخطاب الثقافي طريقة أخرى لممارسة نضالهم السياسي.

II

يعود تاريخ المسرح الملحمي إلى بسكاتور (١٨٩٣ ـ ١٩٧٠) الذي ألف كتابا مهما فيه أسماه «المسرح السياسي» (١٩٣٠)، ومن ثم إلى برشت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) الذي ألف فيه كتابا مهما أكثر نضجا من كتاب بسكاتور أسماه «الأورجانون الصغير للمسرح» (١٩٤٩). وقد جرت تطبيقات النظريتين على مسرحيات برشت وغيره، لكن تجارب المؤلفين تمتد إلى بواكير القرن العشرين حيث كان الكتابان قد ظهرا بعد أن اكتملت التجارب الفنية ووضحت خطوطها العريضة. إن مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهي المرحلة التي بدأت فيها المفاهيم العلمية لتغيير العالم، قد دخلت حيز التنفيذ والمباشرة. ولذلك، لا نعدم سبب ظهور هذا المسرح المغيّر كجزء من فاعلية قوى التغيير العالمي وهي تستثمر إنجازات العلم والفلسفة ومناهج التحديث وبناء الاشتراكية كحلم وواقع لملايين البشر. يقول مجدي وهبة وكامل المهندس: المسرحية الملحمية «وسيلة من وسائل التوعية السياسة الماركسية، إذ إنها تعتبر في النظرية الماركسية أداة تسلية. والجديد في هذه النظرية هجر الحيل التقليدية لإيهام الجمهور بواقعية ما يشهد وتركه يتمتع بنظرته النقدية كلها، لذلك كانت المسرحيات المؤلفة على هذا النمط تخلو من الحبكة القصصية المعروفة، وتتوالى فيها المشاهد.»[٢٢] وبالرغم من فقر هذا التعريف وعدم دقته بالتمام، إلا أنه يعكس مدى ملاءمة هذه التجربة لواقعنا العربي، خاصة بعد نكسة حزيران التي فجرت طاقات مؤلفين ومخرجين ما تزال تجاربهم تتطور على يد أجيال جديدة من المخرجين والمؤلفين.

إن الفكرة الأساسية في مسرح برشت هي أن «المسألة ليست تفسير العالم، بل

تغييره». هذا ما يقوله برشت في أورجانونه الصغير، وهي فكرة محورية في كل الأفكار الكبيرة التي رافقت مسيرة القرن العشرين وخلقت لنفسها أسئلة جوهرية في الكيفية التي نغير العالم بها. ولذلك، كما تقول الدكتورة ميس العماري، أطلق برشت على مجلدات مسرحياته كلمة واحدة هي: «تجارب»[٢٣] ينطلق فيها برشت كما هو معروف من النظرية الماركسية لتغيير العالم، ولذلك يشير إلى «أنه لا يمكن إطلاقا كتابة مسرحيات ذكية اليوم دون دراسة الماركسية»، فهي «علم الحياة المشتركة للبشر» وهي «المبدأ العظيم للسبب والنتيجة في هذا الحقل». ويؤكد برشت، حسب اقتباسات الدكتورة ميس على أننا «يجب أن ننظر إلى أنفسنا كأبناء عصر علمي، فمعيشتنا المشتركة كبشر ـ أي حياتنا ـ تخضع للعلوم إلى أبعاد جديدة تماما»[٢٤]

لا يقف المسرح الملحمي عند النص فقط، بل هو مشروع تحديثي لكل بنية المسرح؛ فهناك تصورات عن دور المخرج، وأخرى عن دور الممثل، وثالثة عن الديكور والإنارة والإكسسوار، ورابعة عن القاعة وعن الإعلانات. وهكذا يصبح مشروعاً متكاملاً طرح عبر تجارب كثيرة وما يزال ينمو ويتجدد في الممارسة الفنية لرؤى مخرجين عالميين. وقد شاهدت في احتفالية المئوية لميلاد برشت في ألمانيا عدداً من مسرحياته وقد أخرجها مخرجون من ألمانيا وانجلترا وأميركا، والمغايرة كثيرا بطرق إخراجها لما شاهدناه من الإخراج السابق وما قرأنا عنه. وهذا يعني أن المسرحية الملحمية تنسجم وروح التغيير. لقد كان ممثلو مسرحية «غاليلو غاليلي» عراة وهم يقدمونها أمام المشاهدين لإيمانهم بأن الحقيقة التي يؤمن بها غاليلو كانت بيضاء وعارية تماما من أي دثار مزيف، لأن الدثار والملابس التي كانت تغطي الكاردينالات ورجال الكنيسة وجدت لتغطي زيفهم وادعاءهم، فالرداء جزء من السلطة بينما الحقيقة لدى الشعب لا تحتاج إلى غطاء، أنها صوت عال يصل إلى كل الجهات. ويعتمد إخراج برشت على إبراز الحقيقة عبر حركة الممثل على المسرح، وبما أن الحقيقة هي مجموعة أفعال وحركات، فإن على الممثل أن يتقدم بكشفها وتجسيدها للجمهور، لا أن يكررها أو يتقول حولها. إنه يريد من الممثل أن يجسدها بالحركة المتنقلة من وإلى، ذلك أن «التمثيل هو نقطة تحول» وتخل عن لغة المسرح التقليدية، والذي لا يجبر الممثل على نطق لغة لا يؤمن

بها. ولهذا نجده يترك الممثل «يؤدي أدواره بلغته المحلية»(٢٥) وبهذا يكون الممثل في المسرح الملحمي حراً يضيف إلى المسرحية ولا يأخذ منها، ويوظف برشت قدرات وخبرات الممثلين لصالح العمل، وهو غالباً ما يجلس في الصالة ليرى ويشاهد ما يفعله الممثلون ولا يعطي ملاحظات كثيرة، انه يكره النقاش حول سيكولوجية الأدوار وتفسيراته. وهو يطلق العنان، ولكن بضبط للممثل كي يبدع بعمله، وغالبا ما ينفعل سلبا أو إيجابا ومن داخل الصالة مع التمارين، ولا يدرك أنه بعمله هذا يبني نصوصا جديدة من حكايات مبعثرة. وقد لخص برشت تعاليمه للممثلين بنقاط كثيرة ليس من المعقول سردها هنا لان التمثيل لا يستقر على ملاحظة ما، بل تتغير الملاحظات تبعا للتمارين وللعروض. ولكنه وضع مع ذلك عددا من النقاط التفصيلة لمهنة الممثلين والمخرجين، والتي سماها «قواعد ابتدائية للممثل». (٢٦) وقد كان للزمن فاعلية كبيرة في إخراجه، فهو يذكر المشاهدين بالواقعة المعينة ولا يحكي حكايات لا تدل على أحداث، وبهذا تكون الزمنية فاعلة ومؤثرة، وكذلك الأمكنة، فهو يميل إلى التحسس بها والشعور بوجودها ويطلق أعنة الممثلين لتجسيدها حركيا.

تبدو الحاجة ماسة لمعرفة فن الديكور في المسرح الملحمي؛ فالواقعية تفرض على مصمم الديكور أن يعكسها بوضوح أمام المشاهدين بطريقة تعبيرية، وهذا يعني أن مزاوجة ما بين إشغال المساحة، أو كما يسميها كارل فون ابن مصمم البرلين انساميل «شكل درامي لساحة المسرح»(٢٧) فهو فنان عليه أن يشتغل في المساحة، أي خشبة المسرح، بطريقة درامية، وليس مجرد نصب ديكور واقعي. والطريقة الدرامية تعني مزاوجة بين فن التصوير الفوتوغرافي والتشكيل والإنارة والسينما. وكل هذه الفنون تؤلف بنية درامية تشغل الساحة المسرحية وتتعداها أيضا إلى القاعة وإلى المداخل. وقد عمد عدد من المخرجين العرب إلى ملء القاعة بما يعمق وحدة الديكور بأساليب تعبيرية دالة على جو ومناخ المسرحية كي ينشغل الجمهور بالمشاركة الفاعلة مع العرض. وقد أطلق الفيلسوف «فولتر بنيامين على هذه الطريقة «الفن التآلفي» (٢٨) إن المسرح ينمو بتفاعل الفنون المشاركة فيه كما يقول كارل فون ابن، وأنه من الأفضل أن تكون علاقة هذه الفنون وثيقة بعضها ببعض، نلمس ذلك في فريق كرة القدم، والمسرح هو

مجموعة خطط درامية «يعمل كل فن ضمنها حسب وسائله». (٢٩)

III

يمكن حصر أسئلة الحداثة التي يثيرها المسرح الملحمي بنقاط معينة، منها:

١ . يستطيع المسرح أن يبني مشروعا طليعيا حداثويا ويسهم في إثارة الأسئلة حوله.

٢ . إن الشخصية النمطية الساكنة والمتكررة مرفوضة في المسرح الملحمي، وهي تستبدل بشخصية محركة فاعلة يمكن تطويرها واستبدالها كلما استجدت ظروف جديدة.

٣ . تعتمد المسرحية الملحمية على تدرج الأفكار وتناميها خلال التجربة، فالفكر لا يظهر مكتملاً دفعة واحدة ولا في مرحلة معينة ولا في مكان محدد، بل يتم ظهوره عبر تشكيلات اجتماعية/ اقتصادية / ثقافية، وفي أزمنة متباعدة وأمكنة مختلفة. هذا الخط المتعرج صعودا في التجارب، ونزولا في التواريخ، هو ما يؤلف فكر المسرح الملحمي.

٤ . المشاهدون في المسرح الملحمي جزء من المسرحية، فهم ليسوا مشاهدين منفعلين، بل مشاركين؛ فالطريقة الحديثة لجعل الناس يتغيرون هي اختيارهم لطرق الحياة، وتبنيهم لمشروعات مغيرة، وقد جاءوا إلى المسرح ليروا ما حدث وليشاركوا في حل المشكلة.

٥ . يجعل المسرح الملحمي الإنسان فاعلا في عالم واسع وكبير ومتغير، أي أنه دعوة لهذا الإنسان ليشارك في تبني مشروعات مغيرة، يقودها هو ويفكر بها، لا أن يستقبلها مرغما من طبقات قاهرة.

٦ . يرى المسرح الملحمي الإنسان على أنه جرم صغير في عالم كبير لامتناه، وعليه يقع عبء التغيير وصناعة مستقبلة، لا أن ينتظر من يصنع له هذا المستقبل. فالإنسان هو الطاقة الفاعلة التي تغير العالم، وفي الوقت نفسه يتغير هو الآخر. إن التغيير هو حركة مستمرة وليست متوقفة عند زمن أو مرحلة، أو نموذج. لذلك نجد أن الثورة الاشتراكية مثلا هي مراحل وليست مرحلة، والنص الملحمي جزء من بنية المرحلة،

وليس تعبيرا عن المرحلة. إنه يعبر عن حركة ما مغيّرة في مسيرة المجتمع.

٧. إلغاء فكرة أن العالم مسير بقوى غامضة وغيبية، والقول بأن الإنسان الفاعل والمرتبط بحركة العلم والمؤمن بقدرات البشر على التغيير هو الذي يحدد خطوط المستقبل المنحنية والمستقيمة، فيرفض ما لا يراه منسجما ومنهجه.

٨. إن الإيمان بالمنهجية الجدلية هو الطريق إلى فهم الحياة، وإن التراكم الكمي يؤدي بالضرورة إلى تغيير نوعي.

٩. يصور المسرح الملحمي التاريخ في العالم بأنه مجموعة أنشطة، المتغيرات فيه متتابعة.

١٠. الحرية في الشكل والأداء واستثمار طاقة الممثل والعمل على ربط المسرح بقضايا المجتمع واستعادة دور الإنسان في عملية التغيير وإفهام الناس أن الجميع شركاء في الثروة.

الفصل الرابع : التقنية والحداثة

I

لا تنطلق الحداثة من النص وحده، ولا من المخرج وحده، ولا من الممثل وحده، ولا من أي جزئية من العمل الدرامي لوحدها، بل تنطلق من تضافر جهود عدة حقول وجدت نفسها في لحظة تاريخية ما قادرة على إنتاج أدوات فنية تتلاءم وطبيعة التغيير واحتياجاته. وفي اللحظة التاريخية نفسها، تصبح الأدوات الفنية القديمة، كلها أو بعضها، عاجزة تماما عن القيام بوظيفتها الكاملة في استيعاب القفزة النوعية في التغيير. وما يلاحظ على هذه الحركة الجدلية هو أن ثمة عجزا وقصورا وجموداً في أداء الأدوات القديمة، وأن ثمة تطوراً وفهماً وابتكاراً في الأدوات الفنية الجديدة. وهذه الحركة لا تتم بفصل وموت الأجزاء القديمة كلها دفعة واحدة، وإنما باستيعاب ما يمكن تطويره منها، أو تبديل حقل بحقل آخر كأي لاعب لا يجيد فنه إلا بمواقع معينة من ساحة اللعب. وهذه عملية تطورية معقدة تتداخل فيها عوامل كثيرة، شأنها شأن أي شريحة اجتماعية تاريخية. وكي يكون فهمنا لهذه العملية التطورية المستمرة كاملاً، فإنه لا ينبغي لنا أن نركن التطور فيها لصالح المحتوى على جانب الفن. ثمة بنية جدلية متداخلة بين الاثنين، حصيلتها بطيئة وتاريخية ولا تفرز إلا بالإنتاج الجماهيري الفاعل.

لعل الأمر يكون هكذا: إن كل ما حدث من تطور وتجديد في مسرح القرن العشرين ما هو إلا التقنية الجديدة. هكذا يشاع ويكتب. ويعني هذا أن علينا بعد شيوع نظريات الحداثة، خاصة البنيوية والتفكيكية وغيرها، أن نضع المحتوى جانبا، ونعاين فقط تلك التطورات الفنية التي حدثت على تقنية المسرح، وهذا ما لم يحدث؛ فالتقنية الفنية الجديدة فرضتها الحاجة الاجتماعية للمحتوى الجديد المنبثق من التطور الاجتماعي الهائل في الثروات والاقتصاد والتقنيات والعلوم والنظريات، الأمر الذي وسع دائرة

تأثير المسرح والعاملين في المجتمع، وجعلهم نوابض تتحرك تبعا للتغيرات الجذرية. فمنذ القدم توجد نوى حداثة المحتوى في النتاج الثقافي القديم، وما على المفكرين إلا إعادة قراءته بأساليب فنية جديدة كي يكشفوا لنا عما في مخزونه من رؤى وأفكار جديدة. مرة ومرات يعاد عرض مسرحيات سوفوكليس ويوروبيدس وشكسبير وستنديبرج وموليير وراسين جينيه وآرتو وغروتوفسكي وغيرهم، ولكن بطرق فنية جديدة، في حين أن تطور التقنيات الفنية، وعلى كل المستويات، ابتداء من الممثل وحتى الصالة، حدثت في النصف الثاني من القرن العشرين، في حاضنة ثورة المعلومات وفي التغييرات الدراماتيكية في الفكر العلمي والنظري.

إننا لا نحاول هنا تقديم مسح شامل لهذه التيارات التقنية الحديثة التي تعتبر ثورة فنية هائلة، بل نحن نحاول التعريج على أهمها، خاصة تلك التي استفدنا منها في مسرحنا العربي، فنقدمها بإيجاز شديد تبعا لحجم هذه الدراسة ومتطلبات النشر. لقد مكنت التيارات التقنية الحديثة المخرجين من تجديد خطابهم الفني والفكري بالربط بين الهوية المحلية ولغة الجسد، بين المثيولوجيا القديمة والترابط التاريخي بين الأزمنة، ومن تحويل المفردة إلى مساحة من فعل التأويل لتنشيط الذاكرة وإغنائها بالحياتي، ومن إدامة العلاقة مع المسرح برؤية رومنطيقية محلية تسهم في بلورة أفكار وطنية، كي يواكبوا فيها التجديد الفلسفي الثقافي العام، ليس في بلدهم فقط، بل في المحيط الأوروبي. فنجد هؤلاء المخرجين وهم لا يقفون عند تجربة فنية محددة، ولا عند ثقافة بلد معين، فالبحث مستمر بإقامة ورش عمل وإجراء دراسات بين عدد من مسارح أوروبا، حيث تجري الاستعارة المنهجية فيها على قدم وساق، مؤمنين بأن الثقافة الأوربية المتنوعة تسير بخطى متقاربة بحيث يكون التداخل بين تجاربها إغناء لها. إن المعهد الفني في بولندا يغذي فكر وتجربة مسرح جروتوفسكي، وكلاهما يغذيان فكر وتجربة بيتر بروك، وهؤلاء جميعا يكونون ضمن ورشة عمل في مسرح الشمس. وهكذا، يصبح التداخل ثورة معلوماتية بشرية وخبرات متجاورة تغني التجارب الأخرى وتفرّدها. ولعل البحث في قيم المجتمع وتراثه وأشكاله التعبيرية القديمة يشكل الطريقة الأكثر حضورا في حداثة المسرح في القرن العشرين، فنجد غروتوفسكي يقدمها بعد أن يشذبها من

الأداء الشعبي المبتذل، كأشكال دالة على الهوية الوطنية لبولندا، ودالة على تراثها الإنساني العريق. ونجد أن كل التقنيات الحديثة، خاصة في مجال الجسد وثقافته، وهي تجد أصولها في الموروث الشعبي الياباني والإفريقي، وفي تلك النزعة التحررية الكامنة في ثقافة هذه الشعوب. هذه بولندا التي شهدت تقلبات سياسية كثيرة، باعتبارها بلد التجاذبات الأوروبية، تتلقى التأثير من كل أبعاد شخصيتها؛ فعلى مستوى الحداثة، استطاعت أن تعيد لرومانتيكيتها الخاصة روحها الثورية الشعبية لتحررها من القيود الإيديولوجية القامعة، ويحولها جروتوفسكي وسفينارسكي وغيره إلى طاقة للحرية: حرية الجسد، وحرية العواطف، وحرية اللغة، وحرية التعبير والشكل. وهذا بيتر بروك يحرر هو الآخر الممثل من أي تبعات ليحوله إلى طاقة للتأويل والتأمل الكوني بوصفه ممثلا لكل البشر، وعليه تقع مهمة إيصال أدق المعاني للجمهور. وهذا مايرخولد الروسي، الأستاذ الذي يتطلع إلى إعادة تمثيل كل موروث الشعب الروسي بروح رومانتيكية حرة مقيدة إلى المستقبل، يؤلف سياقا يجمع فيه بين مدرسة ستانسلافسكي والتجربة الحرة الحديثة. وللمرء أن يقول مثل ذلك عن عشرات المخرجين اليابانيين الذين جعلوا من موروث اليابان في الكابوكوي والنو تقنيات فنية معاصرة يقفون بها في وجه ثقافة الإمبريالية الغربية التي احتلت اليابان.

وهنا في هذه العجالة، نسلط الضوء على أسئلة التقنية الحديثة، التي برزت في القرن العشرين، دون أن ندخل في التفاصيل، ونشمل بها:

١. النص المسرحي

مر النص المسرحي بسلسلة طويلة من تجارب التأليف. فمن نقل الحادثة التاريخية ـ المعارك والغزوات والحروب الأسطورية والواقعية والخيالية ـ وتحويلها شعراً إلى مخاطبة حياة الناس اليومية وما يحدث لهم واستنطاق طبيعة مشكلاتهم والكيفية التي يرون بها واقعهم وغيرها، إلى إلغاء اللغة الكلاسيكية القديمة واللغة الواقعية واللغة العادية والأسطورية والشعبية واعتماد اللغة الإشارية التعبيرية الصامته، مرورا بعشرات

التجارب الفنية التي ابتدأت من تغيير عدد الفصول والمشاهد والتسلسل الزمني ووحدة الأمكنة والالتزام بحرفية المدخل والبداية والذروة والنهاية وجعلها لوحات شعبية متداخلة، فيها الحكاية القديمة وفيها الحادثة اليومية، وجعل لغتها بسيطة مشحونة باليومي والمألوف والنادر، معتمدة المفارقة والمجاز والتورية والرمز وغيرها من أساليب القول الشفهي لتصبح لوحات مستقلة بذاتها.

إن ما يهمنا في حداثة القرن العشرين هو أن هذا القرن قد شهد تطورين مهمين على مستوى النص:

الأول: هو إعادة الموروث الشعبي والشفاهي والأسطوري القديم إلى الواجهة الأدبية والثقافية، والنظر إليه بوصفة تعبيرا عن هوية الشعب، بمعنى أن تأصيل الهوية يتطلب نصوصا ذات تاريخ. ولعلنا نجد في نص جلجامش مثلا هوية لبلاد ما بين النهرين. وقد تبع استحضار النصوص الشعبية أغراضا سياسية كما فعلت اليابان على سبيل تحدي الاحتلال الأمريكي أنها بعثت الروح الفنية الحديثة بنصوصها الشعبية القديمة، فاستحضرت فنون النو والكابوكي وغيرها، وقدمتها بتقنيات حديثة أكسبتها مشروعية الحداثة الفنية المتأصلة. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، فقد مهدت الدراما الملحمية والمسرح الفقير ومسرح البولوني لهذا الطريق مجالا فنيا واسعا عندما صاغ برشت نظرية متكاملة للتأليف والإخراج والتمثيل، تعتمد في الكثير من حرفياتها على تقنية رواية الحكايات الشعبية. وأعاد غروتوفسكي للمورث القديم الشعبي حيويته معتمدا على طاقة الممثل الذي يعبر بلغته اليومية. «يحاول غروتوفسكي أن يستخرج الحقيقة من تفسيره الخاص للعالم كله، وليس فقط من خلال مقومات البطل الفردية... إنه يستشعر ما بداخل هذا العالم، ويحاول تفسير كل ما وراء - الكلمة، وما هو - فيزيقي - لكل ما هو مجرد استعارة أدبية أو رمزية. إنه يصدم سهولة معاناة الممثل والمتفرج معا للواقع الفني المعيش فوق الخشبة، ويستخرج المأساة الحقيقية لأبطاله ومسئوليتهم المخفية تجاه أمتهم وتجاه الإنسانية.»[١] أما بيتر بروك، فقد حرك التراث بتفصيلاته الكثيرة ليقدم عروضا تستغرق ساعات، مؤمنا بأن التلقين لا يكفي، وأن ثمة ضرورة للمعيشة داخل المسرح والتتبع لكل مجريات الحدث. وثمة عشرات الطرق الفنية

الجديدة التي رأت في التراث مادة وطريقة حديثة مغايرة لما كان يراها الكلاسيكيون القدامى والجدد. إنك تروي نصا ولا تشترك فيه. وفي بلداننا العربية أصبحت هذه العودة إلى التراث صفة تحديثية كبرى في تأليف النصوص المسرحية، حيث استلهم كل من الطيب الصديقي وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وقاسم محمد ويوسف العاني ويوسف إدريس ونعمان عاشور وجواد الأسدي ويعقوب شدراوي وغيرهم مادة حديثة طورت تقنيات وقدرات فنانين ومسارح واتجاهات. وفي عموم هذه التجربة نجد اتجاهين، احديهما يلتزم بحرفيات النصوص التراثية ويقدمها لاكتشاف الطاقة الدرامية فيها وتقديمها يتم بطريقة فنية حديثة، كما لو انه يقدم شكسبير برؤية معاصرة، بينما يظل شكسبير موجوداً كما هو. والثانية هي أن يغير الكتاب سياق الحكايات والموروث بما يتلاءم وحاسة الاعتراض والرفض والاحتجاج على الأوضاع الراهنة، ويعيد الالتزام بالقديم نصا ولكنه يحرف لصالح موقف نقدي معاصر. «إن الدراما الحديثة تتميز، مثل أي نوع أدبي، بأنها ترينا الحوار الداخلي للفكر، صراعا للأضداد، وتتضمن أسسا أخلاقية تشكل وضعية الإنسان داخل مجتمعه، وهي ليست مجرد إشكالية شكلية» من رومانتيكية مسرح الروح» أو «مسرحة المشاعر»، بل هي مسألة ديالكتيكية تشمل وجهات نظر، وتبحث بشكل عضوي عن إشكالية ممسرحة للتعبير عنها بمختلف الصيغ والمفردات، تأكيداً على حرية المسرح، وحرية الإنسان بالضرورة.» (٢)

أما التطور الثاني فهو تأليف نصوص تتلاءم وإيقاع الذات. والذات هنا لا تعني الفرد، بل الإنسان المتوحد، الإنسان المشغول بأسئلة الوجود والفكر والحياة والسياسة والحق. وهذا النص الذي ينبثق من حاجات إنسانية متجددة يطرح مشكلات فلسفية عميقة تتصل بالأوضاع الراهنة للحكومات والدول والسياسات وحقوق الإنسان والعدالة والقانون ومصائر البشر والاستعمار. وهذه النصوص تصنع أسئلتها، على العكس من النصوص القديمة التي تأتي من التاريخ والتراث والأديان بأجوبتها في ركابها. هذه النصوص تؤلف نفسها بأدوات ملايين الذوات المتفردة في العالم، حيث لا تقف خلفها طبقات أو أحزاب أو دول. إنها تطرح أسئلة الشك الباحثة عن نصوص

منفتحة على التجريب والتجديد. وثمة آلاف النصوص التي ظهرت وأنتجت من طريقة برشت وهو يستعير حكايات الشعوب، وآلاف النصوص خُلقت من طريقة «غودو» وهو يبحث عمن ينقذ البشر من مصائرهم المجهولة، ومثلها ملايين النصوص التي فكرت عن طريق إعادة صياغة الحياة اليومية دراميا وهي تسعى إلى تشكيل صورة مرنة للحياة. وهكذا، لم تأت النصوص المفتوحة من القراءة أو الكتابة والمران، وإنما من العيش ثانية في التجربة القديمة مع الرؤية الأكثر تبصرا في المساحات الفارغة من تلك التجربة، كما يقول بيتر بروك في مقولته عن المساحة الفارغة.

٢. الرؤية الإخراجية

ليس من السهولة أن يتحدث المرء عن تجارب الإخراج الحديثة دون أن يمر بأساليب تحديث النصوص، وأساليب تحديث التمثيل، وأساليب التقنية الحديثة. فالإخراج ليس حاصل تحصيل أدواته الذاتية فقط، وإنما هو حاصل العلاقة بين حداثته وحداثة النص والتمثيل والتقنيات. وقديما بُحثت هذه العلاقة بين النص والإخراج والتمثيل والديكور، وأطلق عليها اسم يجمعها في بوتقة واحدة هو «العرض المسرحي» الذي دخل حياتنا المسرحية العربية في السبعينيات كثيمة جامعة للعملية الفنية كلها. وكان أول من نظّر للعرض المسرحي هو الفنان قاسم محمد في العراق، كطريقة يعمم فيها دور المشاركة الجماعية لعناصر الفن المسرحي البشرية والتقنية، فبدأت المسرحية المعروضة تأليفا جماعياً حيث يختص كل مؤلف بتأليف جزء من العرض ليكتب المؤلفون بمجموعهم كامل العرض المسرحي. ولأول مرة، تم كسر احتكار المؤلف والمخرج والممثل والديكوريست وغيرهم، وبدأ هؤلاء يعملون الآن كفريق عمل متجانس، ويسيرون سوية خطوة بخطوة باتجاه إنضاج واكتمال التجربة. ثمة تداخل شعري بين العناصر كلها لتأليف نسق درامي يشمل كل جزئيات العرض. ولأول مرة، جرت الإشارة إلى أن مفهوم العرض المسرحي يشمل الصالة والجمهور واللافتات والبوسترات والإضاءة ودليل القاعة، والنقد والدعاية. لقد تم تفكيك الكثير من

المفاهيم السابقة التي كانت تحدد المسرح بالنص أو بالإخراج أو بالتمثيل. كما أوضح مروجو العرض المسرحي أن ثيمة البنية الكلية الموحدة، هي الطريقة الفنية التي دخلت اهتمام النقد بوصفها خطابا جدليا حديثا تشترك في صياغتها عناصر عدة لتطرح إيديولوجية جماعية تعبر عن موقف ما. هذه النقلة من الفردية إلى الجماعية وسعت من قاعدة احتواء المسرح لفنون أخرى. وقد رأينا في مراحل مهمة من تطور العملية المسرحية أن اشترك فنانون تشكيليون في ديكورات العروض كجزء من تجسيدهم للأفكار على مساحة واقعية، والتي يكون المنظور فيها بالنسبة إلى المشاهد أقرب للواقع، لكن أجزاء هذه المشاهد تؤلف سياقا فنيا يغرّب الواقع ويعمق الإحساس به بالرغم من شعبيته وألفته.

ساهم مفهوم العرض المسرحي بتأكيد اجتماعية الفن وشعبيته كجزء من نظرية الواقعية الاجتماعية للفن بغية التخلص من طابع الإنتاج الفردي والهيمنة البرجوازية عليه، ولكسر حدة النص المقدس، والمدرسة الإخراجية المهيمنة، وطرق التأليف الساكنة. إن إفساح المجال للعاملين بالمسرح لأن يستعيدوا شخصياتهم التي كانت ضمن مفهوم العاملين المؤجرين، وليس الفنانين ذوي الكفاءات، دفعت المسرح إلى الشارع والصالات الشعبية، وقربته من الأعياد والكرنفالات، وجردته من أبهتة البرجوازية والأرستقراطية، وجعلت عامة الناس تشترك في صياغة الرأي. لقد أضفت الحياة الاجتماعية إيديولوجيتها على الفن فطبعته بهويتها الاجتماعية التقدمية بسعة تنوعها وقدرتها على إشراك جمع من الناس في العمل. «إن نمو القوى المنتجة سيؤدي بالضرورة إلى ظهور وسائل تكنيكية ستكوّن شكلاً فنيا خاصاً بها، شكلاً يتبلور بسرعة ويزاحم تفوق الأشكال التقليدية، وفي غالب الأحيان يغير معالمها»(٣)

ثم ابتدعت فكرة العلامة، مستعارة من أرسطو، لتصبح مادة البنيوية والسيميائية الحديثة، وأداة نقدية مهمة في سياق حداثة النقد. فوجدت في المسرح الأرضية الأكثر وضوحا لتطبيقها عندما ربطت بين النص والتمثيل والجمهور والثقافة العامة والإخراج. «إن كل ما يشتغل في السياق المسرحي على الخشبة يتحول إلى علامة.»(٤) هكذا تصف أنغيلكا هورفيز عمل برشت. يقول برشت: «إن هدف المخرج هو إظهار

سلوك الناس في مواقف معينة، ولم يعنه إطلاقاً إن كان الممثل متحمساً أو بارداً في العملية.»(٥) إنه يسعى إلى جعل العرض مجموعة علامات اجتماعية وليس تجليات لقدرات ممثل أو ديكوريست. إن غايته تذهب أبعد من العاملين في المسرح، إن غايته هي مسرحة الحياة، والبحث عن الفئات الاجتماعية التي ينوي مخاطبتها وإرسال رسائله الفنية إليها. والمخرج الحديث لا يتعمد التعمية في العرض فيقدم عرضا حياديا لا هدف من ورائه، إنه يسعى إلى فهم تركيبة المجتمع الطبقية كي يوجه إليها خطابه بنية إيديولوجية تؤكدها شفرة العلامات المرسلة عبر العرض المسرحي. ويقوم منطق الحداثة في الإخراج الحديث على أن الإشارات المرسلة من وجهة نظر جدلية ـ أي التمييز بين الإشارات الاجتماعية والإشارات الجمالية/ الوجدانية ـ لا تنطلق بحيث تذهب كل إشارة أو علامة باتجاه واحد، بل بالاتجاهات جميعها. ثمة اجتماعية متضمنة فيها مصحوبة بجمالية وجدانية، دون أن يعني ذلك تماهيا مع العرض. فالمسرح ينمو بتفاعل الفنون المشاركة فيه، وهي علاقته بالثقافة العامة وتطور عناصر الحداثة في المجتمع. ومن هنا، بات حقل الإخراج في القرن العشرين يجمع بين حقول معرفية كثيرة، حقول تنبثق من داخل العملية الفنية نفسها، كالتمارين، وكتابة النصوص، وتعديلات المخرج، وأفكار الدراماتورغ، والقراءات المتعددة للممثلين، والملاحظات اليومية على التمارين، إضافة إلى حقول من خارج المسرح، مثل رؤية المخرج للعالم، وتاريخ التجربة، والمدونات المتعلقة بالفكرة، والملاحظات، واليوميات، والمقالات النقدية التي تقال عنه وعن تجربته. كل هذه العوامل الداخلية والخارجية تتضافر معا لإنتاج علامات اجتماعية، تجمع بين الخطاب الاجتماعي والجمالية المتطورة.

تؤكد جمالية العرض المسرحي على أهمية أن يحدث التطور متساوقا في جميع عناصره، بالرغم من أن ذلك غير ممكن تاريخياً، فلم يكن نمو المسرح ممكنا بمعزل عن نمو عناصره متضافرة. لقد أعطت السينما مثلاً، وهي تقنية هائلة في جمع الأزمنة والأمكنة المتباعدة في لقطة واحدة، أعطت المسرح إمكانية أن تلعب الصورة الفوتوغرافية فيه دورا أساسياً في تقنيته وتطوره. وقد استفاد المخرجون الحداثيون

كثيرا من التقنية السينمائية معمقين بها اتجاههم الحداثوي. وتتحدث الكتب عن تأثير برشت على السينما ثم تأثيره على الاشتراكية الألمانية والأمريكية.

كانت الطريقة التي اعتمدها جروتوفسكي في مسرحه الفقير هي أنه أقام ورشة عمل للتمارين، أطلق عليها اسم «المعمل». ويقول النقد عنها «إنها الورشة المسرحية الأولى في عالمنا. وفي هذه الورشة لا تنفصل القضية الفنية عن القضية الحياتية»[٥]. وقد طبعت ورشة المسرح إخراج غروتوفسكي بطابع دراما المسرح الفقير، أي أن «العرض المسرحي جرى التعبير عنه داخل صالة عارية عريا كاملاً، يقبع في مركزها، أو في أحدى زواياها الممثل العاري بجسده وبصوته، ليعبّر عن ألمه وتحرره الداخلي. ولم تكن هذه الوسائل تمر من خلال منظور المضامين الكلاسيكية، وإنما عبر الشعور والأحاسيس المُقَطَّرة، وبوساطة الحرية الداخلية للممثل الذي أصبح بدوره أكثر تعبيرا عن نفسه بفضل مختلف وسائل التعبير الخارجية والداخلية التي يملكها، حيث يتفهم ـ بشكل مكثف ـ ليس فقط قضيته الحياتية/ الفنية/ الوقتية المعروضة فوق خشبة المسرح ـ بل يتفهم العالم بخَبَله وليس بدلالاته المنطقية. بشموليته وكليته.»[٦] ويبدو أن جروتوفسكي كان ينطلق من معاناة شاملة بسبب وضع بولندا السياسي عبر أزمنة احتلال متعدد ـ البروسي والاشتراكي، وهذا يعني أن العودة إلى رومانتيكية بولندا التي أكدها الشعراء، وهي رومانتيكية مخصوصة جدا حتى أن البابا كتب مسرحيات فيها، هي في صلب مهمة الهوية الوطنية. ولم ينطلق جروتوفسكي من فراغ، فثمة مثيولوجيا بولندية غائرة في الذات الجمعية تنحو إلى العزلة والتكوين الذاتي لأن بولندا تمتلك من استقلال الهوية ما يمكنها من فعل ذلك، وكانت كل ثقافتها ممزوجة بالبحث عن هويتها الوطنية، مثل اليابان والصين، كردة فعل منهجية على غزو الثقافات الأخرى. لذا يعتبر جروتوفسكي بطلا وطنيا. وفي الاتجاه ذاته نطرح الأسئلة التالية: هل يمكن اعتبار الحداثة في الإخراج جزءاً من الهوية الوطنية؟ أم أن الحداثة تقود في مراحل من تطورها إلى الاعتماد على ثيمات تراثية وتاريخية، لكنها ستتخلى عنها عندما تبدأ مرحلة الاندماج العالمي، وهي مرحلة ما بعد الحداثة؟

يصف بيتر بروك معمل جروتوفسكي بأنه «مركز بحث». ولعله المسرح الطليعي

الوحيد الذي لا يعد فقره نقصا فيه، ولا تؤدي فيه الحاجة للمال إلى استخدام وسائل قاصرة تؤدي ـ على نحو آلي ـ إلى تخريب التجارب. في مسرح جروتوفسكي ـ شأن كل المعامل الحقيقية ـ تكون التجارب العلمية صحيحة لأنها تلتزم بالشروط الأساسية للتجريب. «ثمة في مسرحه تركيز كامل تمارسه جماعة صغيرة العدد، وثمة وقت لا نهاية له، وهكذا . . . وإذا كنت معنيا باستكشافاته، فما عليك سوى أن تمضي نحو مدينة صغيرة في بولندا» (٧)

يتجه الإخراج الحديث إلى تأكيد نقطتين مهمتين:

الأولى: هي الإتقان في جعل الحرفية والسيرورة علما من خلال المحترف المسرحي أو المعملية، ويمثلها جروتوفسكي. والثانية هي تضمينه أبعاداً شعبية حتى يقرب الناس منه، ويمثلها برشت. وعلى أن النظريتين تبدوان متباعدتين، إلا أنهما تلتقيان في الحرفية والتقنية؛ فالملحمية عند برشت لا تعني الابتذال، والمعملية عند جروتوفسكي لا تعني الصرامة بدون روح، وكلتاهما تعنيان بالفنية التي لن يتأتى وجودها إلا عبر توظيف تقنية متقنة وشعبية منفتحة.

لم تقف تجارب الإخراج عن هذين الأسلوبين فحسب، ففي العالم اليوم مئات التجارب الفنية المهمة. ولا يعدو ما نجده في مسرح ما بعد الحداثة الذي يعتمد على الجسد ولغة الإشارة وانعدام الكلام أن يكون طرائق فن جديدة لم تستو على منهجية ثابتة. وقد شهد مهرجان الإسكندرية الرابع ـ شباط ٢٠٠٧ تجارب عدة لمسرحيات من منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط، والتي لم نسمع فيها كلاما بقدر ما كانت العروض حركة وإنارة وجسدا وأفعالا وإشارات.

٣ .التمثيل

تختلف أسئلة التمثيل عن أسئلة الممثل؟ ولعلي أميل إلى فكرة أن التمثيل أشمل من الممثل، وأبعد تصوراً عن الشخص المؤدي للدور. إن التمثيل طريقة فنية يمكن أن تعلّم، بينما الممثل فرد ذو جسد وأداء. ومن هنا تكون أسئلتنا عن الاثنين منفتحة على

التجريب. لنحصر مفهوم الممثل بالمؤدي للأدوار، وليس بصفته ممثلا لطبقة أو شريحة اجتماعية تظهر على المسرح لتعلن بميكرفونها عن حال أوضاع طبقتها أو فئتها. هكذا كان الحال مع المسرح الاشتراكي. لكن مثل هذه المهمة النقدية الاجتماعية لم تنتج فنا، بل أنتجت ميكروفوناً يعبر بالصوت والحركة عن حاجات فئة وعن موقفها الإيديولوجي. وقد كان مثال هذا الدور منسجما وطبيعة التأليف الأدبي في العشرينيات، عندما كان الأدب كله، بما فيه المسرح، يعبر عن حاجات اجتماعية بصيغة فنية جماهيرية تقترب من شكل المنشور السياسي. مثل هذا الممثل، بالرغم من أهميته، لم يعد له وجود اليوم. لكنه أسس على المدى البعيد تقاليدها مسرحية جعلت ستنانسلافسكي يعيد ترتيب بيت المسرح بممثلين متعلمين ومتقنين، في حين أن مايرخولد وبرشت وفاختانكوف وبيتر بروك وجروتوفسكي وغيرهم، كما يشير برشت في مقالة المسرح والتجريب: «قاموا بالغناء إمكانات تعبير المسرح بشكل مدهش، وبحيث نمت قدرة المسرح على الإمتاع بالضرورة. وخلق فن الفرقة مثلا شكل مسرح مرن وشديد الحساسية». [٨]

يمكن إجمال تطور فن التمثيل بثلاثة اتجاهات:

١ . أن لا يوجد تمثيل في التيارات الحديثة، والذي يمكن أن يسمى تمثيل مسرح خالص، بل يوجد تمثيل فقط. ويعني ذلك إلغاء خصوصية التمثيل الخاص بالمسرح وجعله تمثيلا عاماً. وهو ما مهد لأن يغتني الممثل بالتمثيل في السينما وبالتمثيل في الكباريه وفي الأعياد الشعبية. وقد منحت هذه الطريقة للممثل طاقة وحرية غير محددة في الأداء والتنوع المسرحي، والتي مكنته من أن ينفتح على فنون أخرى ليصبح التمثيل فنا هجينا مستقى من فنون عدة، بما فيها الفنون الشعبية القديمة. وتبع ذلك بالطبع وجود أرضية فلسفية انكسرت بها الأنواع الأدبية وتداخلت بعضها ببعض نتيجة تنوع مصادر الفعل المسرحي، ودخول التأليف والإخراج مجالات حياتية. كل ذلك حال دون أن يكون المسرح مجرد نص يعرض أمام الجمهور بقدر ما هو خطاب معين يوصله مجموعة من الممثلين إلى الجمهور بأساليب فنية شعبية، تتضمن التسلية والفرجة، لتمكن هذا الخطاب من حمل إيديولوجيا تقدمية مناهضة لأساليب العروض

البرجوازية التي كانت مختصة بخدمة أهدافها. وهكذا، أفضى تنوع فئات المشاهدين وتعدد أمكنة وأزمنة العرض وتقديم النص بلغات عدة إلى جعل فن التمثيل يكتسب شعبية وانتشارا ويخرج من الصالات إلى الشوارع، ومن اللسان الكلاسيكي الموجة لجمهور منتقى إلى اللسان الشعبي المتغير النبرات وإلى عامة الناس. ونجد التجارب الحديثة اليوم وهي تمزج بين فنون عديدة: فنون الصوت والإلقاء، وفنون الجسد، وفنون الإيماء وفنون البانتوميم، ليصبح أداء الممثل تيارا من الأفعال الحركات والأشكال. وقد اشتغل على هذه الطريقة المسرح الملحمي، وكذلك المسرح الشعبي بكل تياراته. لقد وضع برشت سلسلة تعاليم للممثل سماها «حول مهنة الممثل»، ـ لاحظ كلمة مهنة ـ فالتمثيل لم يعد مجرد هواية بل احتراف وعمل يدخل في صلب العلم، ثم وضع قواعد سماها «قواعد ابتدائية للممثل»، ثم لخص المسائل العامة التي ينبغي على الممثل أن يتجنبها، ثم وجه رسائل إلى الممثلين. (٩)

٢ . طريقة تحرر الجسد من الكلام، وهي الطريقة التي اشتغل عليها جروتوفسكي والتي أعادت الممثل إلى جذوره اللغوية القديمة، وإلى تراثه القومي، وإلى الروح الثورية التي يمثلها التحرر من القيود المفروضة على اللغة والجسد. فكان الجسد وطاقاته المخزونة هو الميدان الذي يحمل حقيقة موقف جروتوفسكي الوطني. وقد جرى على المستوى العلمي اكتشاف مراكز الأفعال في الجسد، وركز المخبريون في الورشات الفنية على تثوير هذه المراكز واحتساب ردود أفعالها، الأمر الذي غير مراكز ردود الأفعال والاستجابات، وشمل بالتغيير كل أعضاء الجسد وليس الأيدي واللسان فقط. وقد تطورت هذه الطريقة باتجاهات مختلفة اتجاه جروتوفسكي الذي جعل الممثل طاقة إبداعية عارية من أي متعلقات خارجية، وطريقة برشت التي جعلت الممثل طاقة خلاقة تؤدي أدورا اجتماعية مسلية وتعليمية، ولكنها ناقدة يرويها ممثل ولا يندمج بها. وقد أصبحت طريقته اليوم أكثر شيوعا في التمثيل؛ ذلك أن الجسد المتحرر من أي متعلقات أخرى يصبح كله علاماتيا يوصل رسائله بمختلف الطرق عبر الأداء إلى جمهور متنوع.
وبالرغم من ضعف العلاقة بين المسرح والسميولوجيا إلا بحدود، فإننا نجد هذه الطريقة وهي تصبح عاملا مهما في اتجاهات مسرح ما بعد الحداثة الذي ألغى اللغة المنطوقة

كليا، واعتمد على حركة الجسد والإشارة التعبيرية وردود الفعل وقدرة البصر على صياغة رؤية عما يحدث.

٣. أما الطريقة الحديثة الثالثة التي يشتغل عليها مسرح اليوم، فهي أنسنة الأشياء ومنحها دورا مهما في الأداء. فبعد أن كانت أشياء المسرح مجرد ديكور وإكسسوارات تحيط بالممثل وتكون ملحقة بحركاته ولغته وتؤدي وظائف ثانوية، تحولت كل هذه إلى لغة مستقلة تدخل في صياغة النص، ويجري توظيفها لتعميق الفكرة.. ولم تعد مسائل الديكور والإنارة والإكسسوار مجرد قطع واقعية، بل أشياء مؤنسنة لها لغتها وحوارها وفعلها الدرامي. إن للأشياء روحا تملأ بها المكان وتسبغ عليه مخيلتها الكامنة فيها، وغالبا ما تكون بمعزل عن لغة النص وأفكار المخرج، وتستمد روحها من الموقع الذي تحتله. فإذا صار أن وضعت الأشياء في غير موقعها، فإن روحها تموت روحها ويجف لسانها. وقد بدأت الأشياء اليوم تمثل وتنطق وتتحدث بالإيماءة والإشارة لتغني المسرحية. إن المشهد المسرحي لا يمكن تركيزه أو تكثيفه في مجرد الكلمات التي تنطقها الشخصيات كما يقول أندريه تاركو فسكي، بل، وضمن الانسجام الداخلي بين الكلمة والمعنى[١٠] فإن «الصلعاء والكراس» ليونسكو وغيرها هي عبارة عن الأشياء وهي في حال الترميز، وقد وضعت في المسرح وليس على المسرح، وهي تحمل طاقة الفعل الدرامي وشحنته. إن الأشياء تتحرر من قيودها البلاستيكية وتتحول إلى رموز دالة على فئات ومراكز وتوصيفات وأزمنة وأمكنة. ويبدو تأثير الفلسفة الظاهراتية هنا واضحاً، كما أن الرواية الفرنسية التي أعطت للأشياء لغة فنية عالية قد أسهمت هي الأخرى في إضفاء مسحة جمالية على الأشياء في المسرح. لكن النقلة الأكثر جمالية في المسرح جاءت عندما دخلت السينما والفوتوغرافيا والوثائق التسجيلية لتصبح مع الأشياء ومع الممثل عالما فنيا متعدد النبرات، والتي أعطت للتمثيل الحديث مجالات قول ما كانت متاحة في المسرح الكلاسيكي. وهي حركة بدأها المسرح التسجيلي ثم المسرح السياسي ثم مسرح الشمس ثم المسرح الملحمي. وكلها تنبع من الاكتشافات الهائلة التي وفرتها علوم التقنية الحديثة في سياق بحثها عن مساحات جديدة في الواقع لمسرحتها أو إدخالها إلى المسرح. هذه الطرقة تدخل ضمن عالم الحداثة كله، بما فيه

الهندسة وجغرافية خشبة المسرح، والجسد، والسينوغرافية والمكان. من هنا، بتنا نجد التمثيل اليوم يقف وحده فنا مستقلاً، أو أنه يكاد يتحرر حتى من النص والإخراج، لنجد أشكالا منه في الساحات والمتاحف والحدائق ودور السينما دون أن يكون هناك مخرج أو نص أو مسرح. ويمكن القول أن السينوغرافيا اليوم هي الفعل الناتج من تضافر كل الموجودات على خشبة المسرح. فالسينوغرافيا هي الإطار الشامل الوافي لكل العناصر المرئية فوق خشبة المسرح: المعمار، الديكور، الأزياء، الكتل، الإضاءة، المهمات المسرحية، الإكسسوارات، وعلاقة كل هذه العناصر بالممثل والمجاميع فوق خشبة المسرح». (١١)

٤ . فضاء العرض المسرحي

I

أصبح الفضاء جزءاً من شعرية العرض المسرحي. والتغييرات الجذرية التي حدثت على الإخراج والتمثيل والتقنية إنما حدثت في المكان، أي مكان العرض، وهو الخشبة الصغيرة التي انفتحت لتضم كونا مترامي الأطراف، والتي جعلها المخرج الحديث ساحة للصراعات الكبيرة والصغيرة، وجعلها بيتا ومركز حكم، ومجالا متخيلا وواقعيا، تتجاور عليها الأحلام والوقائع، وتصاغ فيها الإرادات، وتنهزم وتنتصر فيها الجيوش. كل هذا يجرى على مساحة محدودة. لكن الرؤية الحديثة حولتها إلى فعل فجردتها من مكانيتها الواقعية لتصبح مسرحا شاملا وفضاء مترامي الأطراف، احتوى ليس حركة الممثلين ورؤية المخرج، وإنما التصورات المنهجية لتيارات ومدارس فنية مختلفة. ويشير الباحث جميل حمداوي إلى ثمانية تصنيفات لجماليات الفضاء المسرحي، (١٢) هي الفضاء الفارغ يقابله الفضاء المؤثث، والفضاء التجريدي الذي يحول العرض إلى علامات؛ والفضاء الفانتاستيك الذي يعتمد على الخارق والعجيب والغريب؛ والفضاء الشاعري الذي يعتمد الإيحاء الشعري والصوري؛ والفضاء الباروكي، وهو فضاء درامي يستعمل الزخرفة؛ والفضاء الكوليغرافي الذي يعتمد

على الجسد وتلويناته؛ والفضاء التراثي الذي يعتمد على توظيف السينوغرافيا التراثية وتقنياتها؛ والفضاء المرجعي الذي يحاكي المخرج فيه الفضاء الخارجي. وبالرغم من الاعتباطية التي تتسم بها تصنيفات الكاتب، إلا إنها تحوي قدرا من الفهم لأبعاد الفضاء المسرحي الذي خلقه المكان في مخيلة المخرجين، وفي تنطوي عليه النصوص الحديثة من إمكانية فتح آفاق جديدة في العرض المسرحي.

من هنا، لا يمكن أن نفكر بوجود مسرح بدون مدينة. فالمدينة تكوين حضاري يتألف من عناصر بنائية، من بينها العمارة والفراغ ومواقع العبادة، والأسواق ومراكز الحكم... الخ. وهذه المدينة هي التي تفتح آفاق التأمل في الفضاء وفي العرض المسرحي. وكل ما يقال من تجديد وتطوير لا يتم إلا بوجود مدينة متحركة. وكان تبليغ التعاليم الدينية قديما هو الذي يشكل الرابط بين المسرح والمدينة. ولنذهب ابعد من ذلك لنقول إن ما يؤكد علاقة المدينة بالدين هو أن جذرهما اللغوي واحد «لسان العرب». ووفق هذا السياق، نجد ارتباط المسرح بالمدينة ـ خاصة في عصر النهضة ـ حتى يختص المسرح بأداء جزء من مهمات الكنيسة، وإن بطريقة درامية تتضمن الطقوس الشعبية التي تساعد الناس على تلمس الطريق الأصوب. من هنا جاءت منصة المسرح اليوناني في مواجهة الجمهور الذي يتحلق حولها بشكل نصف دائري، بينما شكلت خشبة المسرح مظاهر المذبح في العرف الكنسي. وإذن، فإن التشابه المكاني بين المسرح والمعبد هو ما جعلهما يخضعان معا لبنية الوحدة المهيمنة على كل عناصره. فبينما يختص المعبد بالتعاليم السماوية، ينفتح المسرح على التعاليم الفلسفية والفكرية والاجتماعية. إن المسرح، شأنه شأن المعبد والسوق والعمارة والمسكن، هو مكان من أمكنة هذا الفضاء الكبير. ولأنه نشأ في المدينة، فقد اقتنص المسرح روحها فتحول إلى فضاء أصغر ضمن فضاء أكبر، مؤثث بالديكور، والإكسسوار، والسينوغرافيا، والممثلين، والحركة، والجمهور. فضاء أصغر في فضاء أكبر، هذا هو شأن خشبة المسرح. إلا أن الطرق الفنية لإشغال هذه الخشبة ـ الفضاء الأصغر ـ هي التي منحت المكان في المسرح مسميات فكرية من قبيل: المساحة الفارغة، المكان التجريدي، المكان المرجعي وغيرها، تبعا لرؤية كل مخرج أو اتجاه أو مدرسة في الكيفية التي يشغل المخرج بها

خشبة المسرح. وبالرغم من ذلك، بقي مفهوما الفضاء والمكان عنصرين فاعلين في تركيبة خشبة المسرح، ففي هذه الرقعة الصغير - الخشبة - يمكن احتواء فضاء المدينة برمزية هيكلية تسهل على الجمهور أن يتواجد في الفضاء المديني، وفي فضاء المسرح في الوقت نفسه.

إننا كلما تحدثت المدينة، كلما عن علاقة عناصرها المعمارية بالتحديث أيضا. وكلما ضعفت علاقة المدينة بالدين، تغيرت مهمة المسرح لتصبح أكثر اجتماعية. وكلما تنوعت طرائق التأليف وطرق الأداء وأضيفت للمسرح عناصر فنية وتقنية، تغيرت مهمة ووظائف المكان. ولذلك يكون المكان أكثر عناصر العمل المسرحي عرضة للتطور. وقد بتنا نشهد اليوم تغيرا جذريا في المكان المسرحي: مسرح الشارع، مسرح المقهى، المسرح التقليدي القديم ذي الطراز القوطي، المسرح الوطني الذي يحمل خصائص معمارية محلية، مسرح النوادي، مسرح الكباريهات، مسرح الأعياد، المسرح المتجول، المسرح السيرك وغير ذلك من الأشكال الفنية الجديدة. لكن علينا إدراك أن كل هذه الأشكال هي من نتاج المدينة، في حين ابتعد الدين، إن لم يكن قد أصبح مناقضا بطروحاته للمسرح في جانب آخر.

II

إن ما يهمنا في هذه العجالة حول المكان المسرحي هو خشبته، والتي رسمت عليها معالم الجغرافية الذاتية للعرض. فهناك تقسيمات حرفية: قسمة جغرافيته إلى يمين ويسار، أعلى وأمام ووسط وبؤرة. ثم هناك تقسيمات داخلية تحدد انتقال الشخصيات وتدل على الحوار وتعبر عن تمايز الشخصيات الاجتماعي والفئوي ضمن مجتمع المسرحية. لكن هذه التقسيمات سرعان ما ضرب بها عرض الحائط نتيجة لتغيير خطاب الشخصيات، فتبع ذلك تغيير في مواقع الشخصيات الطبقية والفكرية، وتحولت حاسة الأدباء ومؤلفي النصوص من سرد حكاية ما إلى سرد موضوع يتعلق بالقضايا المصيرية للإنسان، لتصبح خشبة المسرح ساحة جمالية وفكرية تمنح الخطاب

دلالة فنية. فمن يحتل مقدمة المسرح يكون خطابه أقرب إلى الجمهور، وهو قد يحمل بالتالي خطاباً ثورياً وحقائق تخص عامة الناس، في حين يوسم الذي يحتل موقعاً في يمين المسرح بالتعبير عن الأرستقراطية أو القيادات أو السلطة وما شابه ذلك. ولك أن تقول مثل هذا عن بقية الأمكنة الجغرافية التي تتلاءم وسياق وموقع الشخصية الفكري والطبقي. لكن هذه الخريطة ضرب بها عرض الحائط أيضاً في مسرح اليوم، وأصبحت أمكنة الخشبة كلها ذات تأثير مباشر في صياغة الخطاب المسرحي الذي يتمتع ببلاغته المباشرة، مع الإبقاء على مناطق أعلى وأسفل ووسط بتأثيراتها الدرامية الشيقة، وهي مواقع تعطي لخطاب الشخصية دلالة جمالية أكثر من دلالتها الطبقية والفئوية.

بعد أن أزيح الحائط الرابع، وكسرت المسافة بين الخشبة والصالة، تغيرت مواقع الشخصيات بتغير أدوارها لنجد خشبة المسرح وهي تغير وظائفها هي الأخرى تبعا للحركة التحديثية التي تجري في عناصر المسرح الأخرى. وقد سعى عدد من المخرجين إلى إجلاس الجمهور على خشبة المسرح، بينما جعلوا الشخصيات تمثل في الصالة، في حين جعل آخرون الممثلين ينهضون من بين الجمهور ليعتلوا المسرح، ثم يعودون ثانية إلى الصالة، أو يدخلون ويخرجون منها وإليها. هذا التبادل بين الصالة والمسرح أصبح ملمحا حداثويا نجده في تجارب عدد كبير من الأعمال المسرحية الحديثة.

لكن جمالية خشبة المسرح تبقى مؤثرة وفاعلة، سواء أكانت مع الممثلين أو بدونهم. وهي تظل مسافة مشحونة بالتأويل؛ فنرى جروتوفسكي وهو يحولها إلى كيان فارغ، غرفة أو فضاء مجرد من أي إكسسوار أو ديكور. ويسميها بيتر بروك «المساحة الفارغة»، ويركب عليها فاختاتكوف آليات التقنية الحديثة ليزيد من الإبهار بالواقع. ويجعل منها برشت كيانا اجتماعياً يوجه من خلاله خطاب الناس العاديين.

III

لا شك في أن أي تقسيم لجغرافية المكان المسرحي إنما يشكل قيودا مصطنعة لا يمكن للمخرج أن يتجاوزها. ولكن ما حدث عكس ذلك تماما؛ إذ إننا نجد النصوص المسرحية التي تنطلق من إشارات وأفكار كبيرة وهي تفرض لغتها الإشارية على

جغرافية المسرح. إن من يعالج أقبية دستويفسكي أو معاناة أوديب لا يمكنه إلا أن يسقط أفكار النص على الخشبة، فتنصاع له موزعة نفسها بمسافات وكتل تعبر عن مضمون ودلالة النص بغض النظر عن أن يكون هناك أعلى أو أسفل أو يمين أو يسار. إن الثورة التي خلقتها المساحة الفارغة عند بيتر بروك، والغرفة الفارغة عند جروتوفسكي جعلت العالم كله موجودا في جغرافية الفراغ، وبغض النظر عن وجود إكسسوار أو إضاءة. ذلك أن التمثيل ملأ هذا الكون المكاني المشغول بسحر الجسد والإشارة والآلهة. ويسمي بروك المسافة الفارغة بأربعة أسماء: «المسرح المميت؛ والمسرح المقدس؛ والمسرح الخشن؛ والمسرح المباشر».(١٣) وهذه التسميات مأخوذة من الأغراض، فالمسرح المميت هو المسرح التجاري، والمسرح المقدس هو الديني، والمسرح الخشن هو الشعبي، بينما المسرح المباشر هو الحديث. إن هذه التسميات تنطلق من الجغرافية الحية لخشبة المسرح التي فرضت تسمياتها على النقد والتجربة. وعندما أزيحت الستارة في المسرح الحديث، وبدت خشبة المسرح مكشوفة للجمهور، جرى تآلف بين فضاء الصالة وفضاء الخشبة واقترب أحدهما من الآخر. لم يعد ثمة أبهام أو غموض في المكان، بل شاعرية شملت كل جزئية فيهما. وكان ذلك دالة على اجتماعية المسرح وكسر أي حالة اغتراب مكاني يشعرها المتفرج. لقد أحدثت هذه الحال ثورة هائلة في قلب تصوراتنا عما كان سيقع وراءها. فقد كنا نحدق بالستارة الحمراء، كما يسميها بروك، ونحن أطفال أو كبار، لأننا سنرى بعد لحظات ما خلفها. وعندما تُضرب الدقات الثلاث الأرسطية القديمة، نكون قد هيأنا بصرنا لرؤية ما تخفيه الستارة. وفي اللحظة التي تنفتح فيها الستارة نكون قد دخلنا عالما جديدا مختلفا عن عالم الصالة الواقعي وعن بيوتنا وشوارعنا، عالما ستجري فيه أحداث ما تروى بلسان بشر وسنستمتع بما نرى، ونتعلم مما حدث، ونطري على هذا الدور أو ذاك، ثم نحتفظ بقدر ما من فهم المسرحية. في هذه اللحظات، لم نكن نشعر بجغرافية أو تاريخ المسرح، بل نشعر بأننا أمام حركة، وهذه الحركة ستصاحبها حوارات، وستجد أنفسنا بعد أن يمضي الوقت وقد أصبحنا في مكان مألوف، صنعت ألفته تلك المسافات بين شخصية وأخرى، عندئذ نعرف من التقارب والتباعد في المسافات بين الشخصيات، مدى حميمية العلاقة، ذلك أن المسافة وحدها هي التي تجعل اللغة مشبعة بالمواقف.

الفصل الخامس : الحداثة في المسرح العربي

١. تيارات وتجارب

I

إن ما نحاوله هنا هو البحث عن ملامح الحداثة في المسرح العربي خلال هذا القرن . ولا يستطيع أي باحث ، بالطبع ، أن يشمل كل نتاجات القرن العشرين في مقالة واحدة ، بل ولا حتى في كتاب . ولذلك اخترنا زاوية الأسئلة الحديثة التي أثارها المسرحيون العرب من خلال أنشطتهم التأليفية والإخراجية والتمثيلية خلال هذه الفترة الطويلة ، وهي زاوية ستلقي الضوء بلا شك على عموم حركات التجديد ، زاوية تأخذ بعين الاعتبار تجارب الكتاب والمخرجين المتميزين والنتاج الحداثوي اللافت والتيارات العامة التي عمت مسرحنا العربي ، ابتداء من الستينيات وحتى الوقت الحاضر . ولا شك في أن مهمة كهذه لن تكون سهلة ، إن لم نقل مستحيلة . ولهذا سنعمد إلى قصر جهودنا على أسماء محددة ، وتيارات واتجاهات مسرحية أصبحت اليوم عماد التجربة العربية في المسرح . كما أننا لسنا معنيين بالتتابع التاريخي لأي نشاط مسرحي حديث ، لأن الفترات المتقطعة التي مر بها المسرح العربي لم تكن فترات مراقبة وتراجع ، وإنما فترات سكون ، لا أهمية للمسرح فيها إن أنتج أو لم ينتج . يضاف إلى ذلك أن المسرح العربي تطور ونما وتجدد بعيدا عن أي درس فلسفي أو فكري عربي . وكانت المساهمات التي طور بها تراثه الشفاهي والمدون محدودة بالرغم من أنها شكلت مسعى حداثوياً مهما سنشير إليه . ومن الملفت للنظر أن تيارات التجديد في المسرح العربي لا علاقة لها بأية جامعة أو درس أكاديمي أو تنظيم فكري ممنهج ، وإنما حصلت نتيجة التلاقح مع المسرح الغربي والبعثات الدراسية والترجمات ، حيث تعد ترجمات المسرح في ثقافتنا العربية مهمة وكبيرة لم توازيها ترجمة أي ضرب آخر .

في ضوء هذا وغيره، نجد بعض الكتب التي تتحدث عن المسرح العربي وقد اعتمدت ترسيمة البلدان العربية للكتابة عن النشاط المسرحي فيها، بغض النظر عن وجود مسرح جيد فيها أو غير جيد. وقد تتبعت الخارطة التي رسمتها تلك الكتب حسا قوميا، أو وطنيا محلياً، وليس حسا نقديا للتجارب في عموم البلدان العربية[1] بحيث يمكننا تمييز التجارب الجيدة منها عن سواها كما يحدث في حال قياس ظاهرة المسرح الأوروبي، حيث يكون التأليف عنها متسماً بتتبعها في عدد من البلدان الأوربية وفي أفضل نماذجها المتطورة. ذلك أن التقارب الثقافي بين الدول الأوربية، وإن اختلفت لغاتها، أنتج ثقافة متقاربة، حتى أن هجرة الكتاب منها وإليها، كما حصل للأدباء الألمان أيام النازية، لم تشكل تحولا جذريا في ثقافتهم بسبب من تقارب التيارات وتشابه التجارب. ويأتي ذلك ليقف على النقيض من الهجرة التي عانى منها المثقفون العرب، والتي أضعفت نتاجهم فضمُرت تجاربهم كما يحدث الآن لعشرات فناني المسرح المهاجرين من العراق. وبالرغم من الجهود المبذولة في كتب النقد العربي، إلا أننا نجدها قاصرة عن تتبع ظاهرة الحداثة في عموم البلدان العربية. فهناك كتب عن المسرح المصري، وأخرى عن المسرح العربي في العراق،[2] وهكذا عن المسرح السوري، والمسرح المغربي، والمسرح اللبناني، والمسرح الأردني، والمسرح السوداني، والمسرح الفلسطيني، والمسرح في دول الخليج... الخ. وهي أعمال تزودنا بلا شك بتقويم واسع لخارطة المسرح العربي، لكنها لا تقدم لنا خارطة للحداثة فيها لان ثقافة هذه البلدان مختلفة وإن تكلمت لغة واحدة.

في ضوء ذلك، فإننا لا نجد مدرسة للحداثة العربية في المسرح، بل مسرحيات حديثة، وتجارب حديثة، وإخراج حديث. وهي في عمومها لم تشكل تيارا يمكن تداوله ومنهجته، حيث بقي منذ الستينات وحتى اللحظة الحاضرة مرتبطا بكتاب وبمخرجين معينين. ويمكن لنا أن نشير هنا إلى أسماء على مستوى الإخراج مثل: الطيب الصديقي، وقاسم محمد، وجلال الشرقاوي، وسعد أردش، ويعقوب شدراوي، وجواد الأسدي، وعوني كرومي، وإبراهيم جلال، وسامي عبد الحميد،

وغيرهم. وعلى مستوى التأليف نجد، سعد الدين وهبة، وسعد الله ونوس، ومحمد الماغوط، وعبد الكريم برشيد، والطيب العلج، وألفريد فرج، ونعمان عاشور، ويوسف إدريس، ويوسف العاني، ومحمود ذياب، وعادل كاظم، ومحي الدين زنكنه، وفلاح شاكر، ويوسف الصائغ، وميخائيل رومان، وعز الدين المدني وغيرهم. وهي كلها تجارب إخراجية مفترقة وكتابات أكثر افتراقا.

II

ربما يجدر أن نختار عددا محدودا من المؤلفين المسرحيين الذين نرى فيهم نماذج لحداثة النص المسرحي، وكذلك عدداً من المخرجين الذين توفرت لديهم رؤية حديثة للإخراج. وربما سيثير اختيارنا بالطبع أسئلة ربما يكون بعضها محقا: لماذا هؤلاء دون أولئك؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات نقول بوضوح إن اختيارنا لسعد الله ونوس مثلا ليس اختياراً لشخصه بقد ما هو اختيار للتيار الذي يمثله، متحاشين بذلك نقص معارفنا عن متابعة المؤلفين الذين ينضوون تحت التجربة التي يكتب في ضوئها ونوس. ويمكننا أن نقول الشيء نفسه فيما يخص الإخراج أيضا. وكما أسلفنا، فإن الكتب النقدية لم تكن تعنى بالتجارب الجديدة من حيث دراستها وفق منهج الحداثة فيها.

ولكن، وقبل اختيار الأسماء من المؤلفين والمخرجين، ربما يجدر بنا أن نعرج على أربعة تيارات مهمة في التأليف أثرت في مسرحنا العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والتي مهدت إلى خلق أجيال من الفنانين الذين أكمل بعضهم دراسته في أوروبا وأمريكا، واشتغل البعض الآخر مع ثقافته المحلية لتطوير رؤيته.

٢. التيار الكلاسيكي الحديث

يحيلنا هذا التيار إلى مؤلفي ستينيات القرن الماضي، وفي المقدمة منهم توفيق الحكيم الذي زاوج بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الحديث في ترسيمة فكرية ينشد من خلالها تطوير المسرح العربي. فبين مسرحية «أهل الكهف» ١٩٣٣ التي بنيت على حادثة دينية

حولها الكاتب إلى بنية اجتماعية تحاكي الواقع المعاصر، وبين مسرحية «يا طالع الشجرة» ١٩٦٦ التي حاكت مسرح اللامعقول حين وجد فيها تصورا عن حال المجتمع العربي في الستينيات، تتراوح تطلعات كتاب المسرح الذين ينتمون إلى تاريخ وتراث ويتطلعون في الوقت نفسه إلى الحداثة دون تقليد، كان توفيق الحكيم من أكثر كتاب المسرح مسؤولية في تحديد أغراض المسرح؛ فهو لم يخرج فنيا على بنية القالب الفني، وإنما كان يملؤه بأفكار حديثة. ولعله يكون هو أول من طالب بضرورة وجود مسرح «الحكواتي»، وتعد التفاتته هذه باكورة الاهتمام بالتراث الشعبي لما تمتلكه الثقافة المصرية من روابط جوهرية بين السرد الروائي والحكاية الشعبية، وبين الشخصية المصرية الشعبية وبين الشخصية الحكواتية. وربما جاء ذلك بسبب تأثير الأغاني والتراث الشعبي، حيث تعد مصر الأولى في الوطن العربي على مستوى الدرس الأكاديمي والتي خصصت كراسي في جامعاتها لدراسة التراث الشعبي ـ وخصصت لذلك مجلة متخصصة به، إضافة إلى أن لغة وسياق المسرحية المصرية يظلان شعبيين بامتياز. ثم يأتي يوسف إدريس بعد الحكيم ليؤكد أهمية «الفرفور» كشخصية شعبية تحمل طابع المهرج والعراف، وهما ثيمتان في التراث العالمي وفي التراث الشعبي العربي ينحدران ببعض جذورهما من الحكواتي ومن شخصيات ألف ليلة وليلة والتراث المسرحي الشفاهي. ولم تكن تجربة توفيق الحكيم تقليدا لتيار بقدر ما كانت تماهيا مع حداثة المسرح العالمي حتى يجعل مصر بمسرحها ذي الجذور الفرنسية[٣] منسجما مع روح التأليف المعاصر. خاصة وان توفيق الحكيم لم يعرف عنه انه كاتب واقعي أو رومانسي بقدر ما كان في معظم كتاباته، حتى الساخرة منها، تجريبياً. وكانت حداثة توفيق الحكيم من النوع الذي يمتزج فيه البناء الكلاسيكي بالبناء الفلسفي، لينتهي في آخر المطاف إلى مفهوم فكري أعم من المسرح، وهو التعادلية.

حافظ التيار الكلاسيكي الحديث على أهم ثلاث مفردات، وهي: بناء المسرحية بفصول وليس بلوحات؛ والبقاء ضمن منطق النص ذي المراجع القديمة؛ والتجريب الفكري داخل بنية النص لرؤية واقع المجتمع العربي في ضوء المتغيرات الفكرية في الستينات، والتي كان معظمها تغيرات سياسية وجدت صداها في المسرح.

أما الكاتب المهم الآخر في هذا التيار الكلاسيكي الحديث، فهو الشاعر صلاح عبد الصبور الذي بنى مسرحه الشعري على أحداث معاصرة وتاريخية، لكن برؤية أكثر حداثة وأجرأ صوتاً. كان صلاح، شاعر الحداثة المصرية بامتياز، يكتب وفي تصوره تاريخ الثقافة العربية. وبموت السياب المبكر، تسلم صلاح ريادة الشعر العربي. ولأنه كان من أكثر الشعراء انفتاحا على الحداثة في الشكل الفني، فقد كتب المسرحية التي تمكنه من أن يضمن نصه الشعري الدرامي لأصوات متعددة، وهي بنية درامية كانت حداثة الشعر الأولى قد أغفلتها وأبقت مداها ضمن إطار الصوت الواحد. من هنا وجد صلاح نفسه أقدر من غيره على تثوير جانبين في الشعر، هما: الحداثة والقالب الفني. فجاء تعامله مع المسرحية كإطار يلم به تجربته الحداثية.. وقد حملت مسرحيات صلاح عبد الصبور «مسافر ليل» و«الحلاج» بناء تجريبياً محتوياً على تصور عن الدراما الحديثة، هو شعرية المعنى، وهو ما يجعله أكثر كتاب المسرح الشعري فهما لجدلية العلاقة بين فن المسرحية ومحتواها. وتعد مسرحية «الحلاج» نموذجاً رائعاً على هذا التحديث، فبالإضافة إلى عرض قضية الحلاج كتراث له قيمة نضالية، كتبها عبد الصبور كدراما حديثة عرض فيها وقائع بغداد وعلاقاتها السياسية وأخلاق طبقاتها، وكشف عن تركيبة الثقافة فيها ثم عن علاقة السلطة بالفكر.

إن حداثة الطرح تتطلب أسلوبا ولغة حديثة، ثم هناك طرح قضية الحلاج في ستينات القرن، ليس بوصفها حادثة تاريخية مضت، بل بوصفها قضية معاصرة هي موت الفلسفة والاجتهاد والتنوير في زمن الحكم الوطني. وكان صلاح عبد الصبور يرى في القالب المسرحي الحديث قالبا ثوريا، معيدا لنا روح المسرح مسرح شكسبير الشعري، الذي جعل منه، كما يقول اريك بنتلي، ثورة ضد التقاليد. وتتجلى روح الحداثة في هذا النمط من التأليف في إعادة المسرح العربي إلى حظيرة البنية الكلاسيكية القديمة، والمنفتحة مع ذلك على التجديد.

لعل النقطة الجوهرية في حداثة صلاح عبد الصبور هي أنه كان يعي تماما مهمة الشكل الحديث للمسرح، فقد طرح قضية الحلاج مثلا دون أن تكون بمعزل عن بغداد العباسيين وعاصمة الدولة الإسلامية. ويعني ذلك أنها تحضر في النص كبنية ثقافية

وسياسية، وكفضاء يشمل كل أمصار الدولة الإسلامية. ومن هنا يصبح فضاء النص مكانا وتراثا. فهو لم يجعل قضية الحلاج حادثة محلقة في فضاء التجربة الفنية فقط، بل أرسى قواعدها على فهم متقدم لأهمية المكان/ بغداد في المسرح، وهو موضوع أفردت له مجلة «ألف» حيزاً كبيراً كجزء من تحديث الرؤية الكلاسيكية للمسرح وجعله أكثر قدرة على استيعاب متطلبات العرض المسرحي. ويهمنا المكان في هذا المقام لأنه ثيمة أساسية في تشكيل مسرح صلاح عبد الصبور ككل. إنه مكان نوعي له سياقاته الحلمية والطفولية التي تتسرب إلى تشكيل المشهد والنص، حيث البيت والراحة والاستقرار أو المتعة والدفء الإنساني والألفة، ويشحن البيت الذي ولدنا فيه بقيم الحلم التي تبقى بعد زوال البيت». ويرتبط المكان في مسرح صلاح عبد الصبور بالموضوع المعالج، حيث يختار من مادة الموضوع ذلك المكان الذي يمثل وحدة تكوين لمشهد أو فصل. كما نجده في بعض المسرحيات يتجه إلى تجريد المكان وتغريبه. وهنا تظهر وظيفة المكان في مسرحه. ففي مأساة الحلاج نجد أنفسنا أمام«ساحة في بغداد»، و«سجن»، و«محكمة»، و«بيت الشبلي». وهى أماكن تمثل وحدات عامة، أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التي توالت فيها أحداث موت الحلاج. ثم ينتقل عبد الصبور إلى أماكن مختارة من حياة بعض الصحافيين في «ليلى والمجنون»، وينتقل من التاريخ، تاريخ المتصوفة، إلى واقع الحياة في مصر قبل ١٩٥٢, ولذلك نجد الأماكن تبدأ من «قاعة تحرير»، ثم «مقهى وحانة»، ثم «بيت حسام». ونجده في هذا السياق وهو يستدعي «بيت أمه وأبيه» على لسان سعيد الشاعر ليقارن بين أمه وبين ليلى، وينهى المسرحية في السجن»[٤]

٣. تحديث التراث

يشكل هذا التيار عماد المسرح العربي الحديث، فقد اشتغل عليه جمع من الفنانين الكبار، ابتداء من الطيب الصديقي مخرجا، وانتهاء بفلاح شاكر مؤلفا، مروراً بعشرات المبدعين الكبار، حيث جمع هذا التيار بين دفتيه تجارب التأليف والإخراج

والتمثيل والعرض المسرحي. وقد بلغ من السعة حداً جعله يشكل اليوم عماد تجربة المسرح العربي كله. ولأننا لا نكتب هنا تاريخ المسرح العربي الحديث بقدر ما نشير إلى علامات الحداثة فيه، فإن حديثنا سيكون مقتضباً ومركزاً على شواهد منه.

لماذا التجأ الفنانون العرب إلى التراث؟ فجر الطيب الصديقي هذه الفكرة في أوائل الستينيات بعد تجارب المسرح المصري، خاصة تجربة الفريد فرج ومسرحيته «سليمان الحلبي» ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦ التي اعتمد فيها البعد السياسي الشعبي، مستعيدا بها نضال الشعب ضد الفرنسيين. ويشير الراعي إلى أن الفريد فرج كان متأثراً في هذه المسرحية ببرشت. (٥) وقدم محمود ذياب نموذجا ملفتا للنظر في استثمار التراث في مسرحية «باب الفتوح» والذي عرى فيه كيفية كتابة التاريخ على أيدي المؤرخين: هل كان المنتصر على الصليبيين هو صلاح الدين أم الشعب ممثلا بجنوده البسطاء؟ ونجد من الواضح هنا حضور ثيمة البحث عن القيمة الدرامية التي يمثلها الشعب في الأحداث الكبرى، والكيفية التي تجير بها هذه القيمة دائما لصالح القادة. ويقدم عشرات الكتاب المصريين أعمالا متميزة في هذا التيار لأنهم اكتشفوا فيه تغريب التراث وتقديمه على وجهه الشعبي بعد أن يكون المؤلف قد استخدم أدوات فنية حديثة، كالزج بمهرج يكشف الخطاب الخفي الملغى للشعب كما في مسرحية «الفرافير» التي سنتعرض إليها في المحور القادم. إن الشخصية الشعبية البسيطة عند ألفريد فرج أو المرأة الريفية والمغني حسن عند نجيب سرور في «آه يا ليل يا عين» وكذلك نجوم هذه الطريقة ?طريقة وضع حوار على لسان مهرج أو مغني أو إنسان بسيط ?إنما نتجت كلها عن قوة جديدة فرضتها الطبقات الشعبية على المسرح فدخلته بتراثها ومواقفها ولم تدخله بسلاح الطبقات الأرستقراطية والعسكرية وهو ما جعل أسلوب المسرحية، والذي يمزج بين الواقعة التاريخية والتصور الشعبي عنها بأسلوب ساخر وتهكمي وكوميدي. وكان من شأن جعل المسرحية الشعبية ذات البعد التاريخي تتحول إلى نمط تحديثي جديد أن يمكن الإخراج من تغيير الكثير من أساليبه القديمة في تقديم ورسم الشخصية والتمثيل وقواعدهما الكلاسيكية، وجعلها شخصية شعبية تقدم نموذجا شعبيا عن حالات مرت على تاريخ مصر والبلدان العربية بطريقة تقلب قراءة التاريخ لصالح الفئات الشعبية.

وقد حدث تطور في حياتنا السياسية العربية تميز بصعود قوى اليسار ونماذجها الثورية ضمن مناخ عربي تحرري جديد، وهو ما مكن المؤلفين من الدخول إلى ميادين كتابة جديدة غير تلك التي تأخذ الحادثة التاريخية وتقدمها كما لو كانت معطى تراثياً لا يمكن المساس به. إن ما فعله الشرقاوي عبد الرحمن في «الحسين ثائرا» و«الحسين شهيدا» ينطلق من مبدأ الفهم الجدلي لتاريخ ثوري ممثلا بنموذج حي ومعاصر، وهو ما جعل التأليف في هذا الميدان يحسب للعملية الحداثية في كل عناصر البناء، وليس في فهمه الجديد للتراث فحسب. إن أساليب العرض المسرحي ضمن هذا التيار هي التي تجددت وكسبت جماهير شعبية وعمقت حركة سياسية وثقافية شهدتها مسارح القاهرة والمغرب في الستينات بوصفها جزء من حركة تحديث اجتماعية أوسع.

إن ما يلاحظ على هذا التيار هو أنه ظل محكوماً بتاريخ شخصية محورية، وهي نقلة كبيرة في التأليف من نموذج كان يتعامل مع التراث والتاريخ كرؤية ومادة لا يمكن المساس بها، في حين أن دخول رأي آخر ومعالجة جديدة منفتحة على الشعب وآراء الكتاب وتصورات جديدة تغير من سياق الحكاية، ومادة يمكنها أن تخرج من النص المكتوب إلى الشارع وتتحول كنص تتم مشاهدته بعد إن كان محبوسا في مدونة. ولذلك عدت هذه الطريقة نقلة كبيرة في المسرح العربي، والتي مكنته من مقاربة كتابة التاريخ بطريقة جديدة تنسجم وروح المعاصرة.

لم يقف الأمر عند المسرح المصري وتجاربه الكبيرة في خوض هذا التيار، بل نجده في المسرح المغربي والعراقي. وتعد مسرحية عادل كاظم «كلكامش» ١٩٦٦ واحدة من بواكير كتابة حياة بطل أسطوري بطريقة تنسجم وروح الحداثة، فقد غيرت «كالكامش» عادل كاظم سياق التأليف في العراق لأنها فهمت جدلية الصراع من أجل الحياة على أنها قضية البحث عن الحرية، ليس لبطل، بل لشعب أوروك كله، حتى ينتزع الخلود من فكر الآلهة التي احتكرته وجعلت الشعب حطباً لحروبها ووقوداً لنيرانها التاريخية. لم تكن المسرحية بحثا عن خلود «كلكامش» بمعزل عن الشعب مستفيدا من ثيمة الثنائية الجنسية في بنية كلكامش من أن نصفه إله خالد ونصفه بشر يموت، ومن الجدل قائم في شخصية كلكامش نفسه، الأمر الذي جعله يريد أن يكون شعبه خالدا مثل الآلهة. هذه

الأسطورة تتحول في المسرح العراقي إلى رمز تراثي أصبحت لاحقا هوية للبعد القومي عندما اعتمدتها الدولة هوية لها. وتقترب منها، ولو بطريقة أكثر شعبية، مسرحية «الفتى مهران لعب» و«سكة السلامة»، وهما النقطة الفاصلة كما يشير الدكتور الراعي التي غيرت مسار حركة تحديث التراث، ذلك أن المسرح الحديث إذا ما قرأ التراث بطريقة معاصرة، فإنه سيصل حتما إلى نقطة جوهرية هي نقد السلطات المعاصرة، خاصة وأنها قد بدأت حياتها السياسية بدخولها حروباً داخلية مع القوى الشعبية، وحروباً خارجية من أجل تغيير أنظمة الحكم في بلدان مثل اليمن والعراق وسوريا. كانت مسرحية «الفتى مهران» سياسية ناقدة لاحتلال مصر لليمن، فقدمت بطريقة حديثة أعماق البعد الإنساني في الشعب المصري الرافض للحرب، ومن هنا تتحول أي كتابة حديثة للتاريخ لتقف إلى جانب قوى التقدم، ليس بأفكارها، وإنما في إخراجها وأدائها وتصوراتها والكتابات حولها.

ولكن، ما هي حقيقة هذا التحول في المسرح العربي من التمسك بالتاريخ والتراث حد التقديس إلى تقديمه برؤية ناقدة، مغربلة حيثياته ومشركة الشعب في كتابته بعد أن كان ذلك حكراً على الخاصة؟ إن هذا التحول يعكس حال التغيير في بنية القوى الاجتماعية الحديثة بصعود الطبقات الاجتماعية الشعبية، خاصة الطبقة الوسطى في الوطن العربي، وتجديد الدرس الأكاديمي، وظهور فئات عمالية بنشوء المصانع، ودخول قطاعات الصناعة والتجارة وفتح الأسواق في المنطقة كأدوات مغيرة من سياقات العمل والثقافة، الأمر الذي مهد لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ وما رافقها من نهوض ثوري سرعان ما غير تاريخ وحساسية المنطقة وتياراتها الوطنية. ولم تكن الأهمية العالمية التي كسبتها قناة السويس تكمن في توصيل أصقاع العالم بعضها ببعض، وإنما في جعل فكرة التأميم ١٩٥٦ تكتسب طابعا حداثويا قوامه انتقال الثروة الوطنية من الدول الاستعمارية إلى الدولة الوطنية الحديثة، وما رافق ذلك من حرب ضروس انتصرت فيها قوى الشعب. ثم يجيء هذا النمو الاقتصادي في الرأسمال الوطني، ودخول القطاع العام في كل مرافق الحياة، وتثبيت أسس عملية للتعليم والإيفادات للخارج، ووضع برامج لتعميم مكافحة الأمراض والأمية، وظهور نزعات الفكر

الاشتراكي بقوة وقد ملأت الثقافة والشارع. كل هذا وغيره جعل الرؤية إلى التراث تكتسب طابعا حداثويا. وكان المسرح، إلى جوار الرواية، من أكثر الفنون قدرة على الحكي المباشر مع الشعب عبر وسائل اتصال حديثة برواية شعبية لما حدث، وبممثلين من الشعب يقلبون أوجه الكلام، وبقدرات كوادر فنية درست وفهمت وتعلمت وأسست خطابها الحداثوي الذي يتلاءم وسياق نهضة فكرية تحديثية، وصولا إلى مهمة تحديث المسرح العربي، ليس بنقل الأشكال الغربية وتقديمها بأطر عربية كما فعلت السينما المصرية وهي تنقل الأفلام الفرنسية أو الأمريكية، وإنما بخلق مسرح عربي حديث كما يشير عز الدين المدني. وقد اتخذ هذا الخلق شكل غربلة ونقد التراث ونبذ الإيمان المطلق به، والبحث عن عناصر الفعل الشعبي الكامنة في نصوصه، وكتابته وفق نتائجه لا وفق مقدماته ومبرراتها. ومن هنا بدت العودة إلى التراث عودة تحديثية له أكثر من كونها كتابة مسرحيات عنه.

٤.المسرحية الملحمية والحكاية

I

تعد تجربة تحويل التراث الشعبي إلى نصوص درامية حديثة واحدة من تطورات المسرح العربي الهائلة القيمة وانفتاحه على التجريب. وقد فتحت هذه التجربة الباب على مصراعيه لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكي، فمهدت لقيام مسرح شعبي برؤيا حديثة وبإمكانيات فكرية تقلب الأحداث على أوجهها وتجعل من المسرح أداة تغيير حقيقة للكثير من قوالب الفكر الجامدة، وتدخلنا في عصر تثوير البنية الفنية وتخليصها من رواية حادثة إلى خلق حادثة. وفي أقل من عشر سنوات نجد الطريقة التي تغذت على مسرح برشت والرؤية الملحمية التي توفرها حياة الشعب وحكاياته وموروثة وقد أصبحت وجها تحديثياً للمسرح العربي كله، لتبدأ رحلة المسرحيين العرب في تقليب الحكايات والأحداث ومزجها بالمعاصرة كواحدة من الخطابات السياسية والفكرية الحديثة. نحن إذن في خضم فعالية ثقافية مهمة، ليس

قوامها التعامل مع موروث الشعب وجعله حيا فحسب، وإنما البحث عن النبض الحقيقي للأحداث السياسية والفكرية من داخل بنية مشتركة وغائرة في الذات الجمعية للناس، وقادرة على اشتمال عدد أكبر من المجتمعات العربية بمحتواها. ذلك أن من كبريات مميزات هذا الموروث هي قدرته على تجاوز اللغة ليذهب مباشرة إلى الكلام، كلام الناس اليومي والحياتي والغرائبي والعجائبي المنتج قديما والمتداخل حاليا مع المعاصرة. فتجد في بنيته تداخل الأزمنة والأمكنة، ويستطيع الممثل أن يكون في كل مكان، وتحت سقف أي لسان.

تمتلك الحكاية والموروث الشعبي قدرة أسلوبية بحيث يمكن أن تروى بألسن مختلفة، وأن تمد جسد الممثل بحركات شعبية لا تستطيع الثقافة التعليمية الوصول إليها، تلك هي الاستجابة الشعرية للتناغم بين الكلام والحركة. وهذا هو ما اشتغل عليه اليابانيون والصينيون عندما جعلوا منه هويتهم كتوازن فني/ فكري بين كلام الحكاية وفعل جسد الراوية. وسنجد أن الخطاب المسرحي التحديثي في الوطن العربي يشتغل عليه هو الآخر، ولكن ذلك ـ كما سنرى ـ بقي محدودا وغير منتج لنظرية بالرغم من مخزوننا الشفاهي والحكائي العربي القديم. وتستطيع الحكاية أن تكون حاضرة في كل موقف، حزينا كان أم مفرحا، لأنها تتجاوز الأغراض إلى الفنية الكامنة فيها، ولا توظف الحكاية إلا للرواية، روايتها هي، ورواية قائلها، الذي يؤديها ليخرج عنها، ورواية الجمهور الذي يرى زمنها القديم وقد تجسد على خشبة مسرح الحاضر، مشاركا بصياغتها المعاصرة كي يخرج منها هو الآخر تاركا لها مسافة حتى تنتقل إلى غيرنا. رواية الحكاية نفسها التي تنمو بماء جسد الممثل، مستجيبة للتقنيات المعاصرة، مفسحة المجال لان تدخل تحت عباءتها السينما والوثيقة، وأخبار الصحف، وسرديات النثر، وقصائد الشعراء، وأغاني المغنين، وقصص الحب والسجون، ومطبات السياسة والتعذيب والحرمان والهجرة والنضال، فتجدها مروية على لسان كل الشعوب، متداولة بصيغها الشعبية، ومتناغمة مع كل الحالات، حتى لتجد أن الأقوام ليسو إلا شعباً واحدا روى مآسيه وأفراحه مرة واحدة، وكل ما بقي لا يعدو كونه تنويعات على الحكاية الأولى. ثمة ألف ليلة وليلة تتحكم بمسيرة العالم كله.

II

في هذا الإطار للحداثة، نمت أهم تيارات الحداثة التي تعكس تطور المسرح العربي في القرن العشرين، والتي سنحاول فيما يلي التطرق إليها بشيء من الإيجاز.

٥. سعد الله ونوس

الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق

كنا قد اشرنا في مكان سابق إلى أهمية وعي الكتّاب بما يدور في الساحة العربية، وكان المصريون من أكثر كتاب المسرح معالجة لموضوعات السياسة عن طريق الموروث الشعبي والحكاية في الستينيات لما تختزنه تجربتهم الطويلة في هذا الميدان، ولما تتمتع به الثقافة المصرية من حرية وتقاليد تجعلها مرنة في المعالجة والطرح. ولكنها مع ذلك أبقت الباب مغلقا دون أن تشرب نغمتها السياسية بفكرة أحادية، وهي أن ما يحدث على الساحة المصرية من أحداث هو مادة هذه المسرحيات فقط، والأمثلة كثيرة كمسرحيات علي سالم، ومحمود دياب، ونعمان عاشور، وألفريد فرج، ويوسف إدريس وغيرهم. في حين أن هزيمة ٥ حزيران عام ١٩٦٧، والتي تعد المرحلة الفاصلة في الحياة السياسية والفنية كان انعكاسها فنياً على الساحة السورية والعراقية واللبنانية أكثر حدة منه على الساحة المصرية. فقد ألف سعد الله ونوس مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» بعد الهزيمة مباشرة. وقد عرضت المسرحية في معظم البلاد العربية ومنعت في سوريا ومصر، مستبطنا فيها تاريخ أمة هزمها حكامها قبل أن تهزمها إسرائيل. وبالرغم من أن موضوع المسرحية سياسي، إلا أنها كانت، فنياً، فاتحة لدخول الحكائي والحياتي والرمزي والأسطوري والوثائقي في بنية فنية ملحمية مباشرة، بدا فيها تأثير مسرح برشت واضحا، لتجعل البناء المسرحي الجديد يتسم بفنية منفتحة على اليومي والمألوف، مستعملا الخطاب الموجه للساسة وللعقلية المتحكمة بالشعوب. وكان، كما يروي هو نفسه، يتوقع من الجمهور الذي يشاهد العرض أن يحتج أو يتظاهر، ولكنه

شعر بالخيبة من هذا الجمهور الذي بقي حبيس مخاوفه التي استشرت هذه المرة حين أصبحت هراوة السلطات أكثر قسوة. كانت الإدانة لبنية المجتمع وللعقلية التي تتحكم بمصائر الناس هي السمة التي بقيت تلازم أعمال ونّوس كلها، وكأنه وجد في التراث الشعبي وفي سياق الحكومات العربية وفي العقلية الإيديولوجية العامة ما ينسجم وروح القمع. ذلك البعد النقدي المغلف بالفرجة وبالحياة اليومية الناقدة لقطاعات كبيرة من الناس لما جرى من هزيمة كان هو الأكثر مباشرة في الطرح. ولم يكن المسرح العربي يجرؤ على تناول مثل هذه الأمور بمثل هذه المباشرة قبل هذه المسرحية، وإن كانت كما قلنا بوادر نقد اجتماعي ـ سياسي في المسرح المصري قد بدأت قبل ذلك بكثير، لكنها كانت انتقادات عامة، وتخص ساسة عموميين، ومراحل غير محددة، في حين كانت «حفلة سمر» موجهة مباشرة إلى الحكام العرب وإلى سياساتهم في قمع شعوبهم والانتصار عليها، قبل أن يفكر الحكام بهزيمة إسرائيل.

لم تبتدئ منهجية سعد الله ونوس بالتعامل مع الموروث الشعبي في هذا النص، بل نجده وقد تعامل معها منذ مسرحيته «بائع الدبس الفقير»، مازجا بين الدراما الإغريقية والحكاية الشعبية العربية، ومطورا أسلوب أبي خليل القباني، مازجا إياه بأسلوبي برشت وبيتر فايس، وهو منحى نجده منسجماً ومهمة كاتب تقدمي يرى أن حركة الحياة تبتدئ من البحث عن أصوات الطبقات الاجتماعية الفقيرة ومشكلاتها التي تمتزج فيها المعاناة اليومية بالوعي الاجتماعي السياسي. «فهي تشي على الأقل بالتركيبة الفنية التي ستظهر فيما بعد في أكثر من مسرحية وعلى أكثر من شكل، وهي بالأصل لم تغب عن سردياته المسرحية عبر هذا المزج الأدبي بين ما هو سردي وحواري بمهارة توضح مقدرة أو موهبة أصيلة في كيفية الحكي والحكي بأساليب الكتابة والعرض معاً. إذن في حكايا جوقة التماثيل يستمر سعد الله بانزياحاته اللغوية، ولكن بإضافة بعد مسرحي تقليدي يتمثل باستعادة أو بمساءلة المسرح اليوناني على وجه الدقة وما يمثله من قيم فلسفية وسياسية»(١)

يقول سعد الله ونوس بعد أن قدم مسرحية «حفلة سمر» بعد سلسلة من المنع والملاحقة: «منذ منتصف الستينيات، بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان

بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت استشعرها حدثاً أو عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوض بناؤنا الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تتجلى وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف. ويمكن الآن أن احدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير لان أكثف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على انهيارات الواقع وفعلاً نضالياً مباشراً يعبر عن هذا الواقع. وبتعبير أدق كنت اطمح إلى إنجاز (الكلمة ـ الفعل) التي يتلازم ويندغم في سياقها حلم الثورة وفعل الثورة معاً. لم يكن دور المشاهد وحده يستوعب حدود الفعالية التي أتوخاها، لكن المناضل الذي أريد أن أكونه ليس في النهاية سوى كائن فعله الكلمات»، ويتابع: «حين عرضت المسرحية بعد منع طويل (يقصد حفلة سمر) كنت قد تهيأت للخيبة، لكنني مع هذا كنت أحس مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي وينتهي بتصفيق الختام. ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي، يتهامسون أو يضحكون أو ينشرون كلمات الإعجاب، ثم ماذا؟ لا شيء آخر. أبداً لا شيء.. لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً إذ يلتقطهم هواء الليل البارد عندما يلفظهم الباب إلى الشارع حيث تعشش الهزيمة وتتوالد. الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق.»[٢]

لم يكن التعامل مع السياسة مسرحيا قضية سهلة، فالفرق بين أن تكتب مقالا سياسيا وأن تؤلف نصاً مسرحياً سياسياً هو الذي يميز الفن من عدمه. هذه النقطة الجوهرية هي التي كانت مهمة الفنانين والكتاب العرب وهم منغمرون بالقضايا السياسية، وفي الوقت نفسه بعيدون عنها بمسافة كي يروا ما يحدث فيها. وكانت النتيجة أنهم اقتربوا منها لمعالجة الزخم الشعبي المعارض، وليس المؤيد، وهو ما يجعل المسرح الحديث أكثر مسؤولية إزاء تقديم شكل فني وبتقنيات معاصرة عن قضايا معاشة. وكان لجوؤهم إلى التراث بمثابة الطريق المقبول عملياً لمعاينة الواقع عبر المقارنة والمفارقة بين أزمنة الحكايات القديمة وأزمنة الحكايات الجديدة. ومن هنا سلك ونوس الطريق إلى فكرة أن يكون الدخول بعدة فكرية، هي النقد، وبأسلوب فني مجرب وهو الأسلوب البرشتي الذي وجد صدى واسعاً من المغرب العربي وحتى دول الخليج.

ويعتمد ونوس على تراث الشكل في المسرح السوري، خاصة عند أبي خليل القباني الذي كتب نصاً عنه، فمسرح المقهى ومسرح الشارع ومسرح الزقاق، هي الأشكال الفنية السابقة على الشكل الملحمي الشعبي، وكان من نتائجها أن هيأت جمهورا يتقبل لسان الممثل وهو يحكي عن حياة الناس ومشكلاتهم، فكان الشكل الارتجالي مقبولا فنيا ووعاء يمكن أن يملأه الفنان بشتى أنواع اللغات البصرية والسمعية والمرئية، انه مقهى ترى فيها وتسمع وتؤول ما يحدث خارجها، والفن الارتجالي له جذور في الثقافة العربية من القراقوز والحكواتي الشعبي إلى طرح المعالجات الدينية بأزياء وموسيقى مخصوصة في المناسبات والأعياد بما يشبه الكرنفالات الشعبية. هذه الجذور تعرضت للتشذيب على يد ونوس من الابتذال والعادية لتصبح لغة فنية واتجاها حديثاً أطلق عليه اسم «المسرح الارتجالي»، وهو عندي الوجه الشعبي للمسرح الملحمي بصياغة عربية، وبجذور نقدية اجتماعية. مما جعل الأرضية لدى ونوس سهلة لمعالجة القضايا السياسية. ويصف الدكتور علي الراعي مسرحية حفلة سمر بأنها فتحت عهدا جديدا في المسرح السوري، [٣] والصحيح أنه كان عليه أن يقول: في المسرح العربي.

لا تبدو مسألة توظيف الحكاية في المسرح الحديث مجرد رغبة فنية لوجود شكل حر يمكن أن تضيف عليه وتطوره وتلبسه لغة معاصرة وكلمات شفاهية جديدة تضاف لما سبق فيها، فمثل هذه الطريقة أوقعت الكثير من الأعمال المسرحية في الابتذال. والحكاية لغة مغلقة بالرغم من شعبيتها، والحكاية شكل فني شعبي عصي على التقليد دون أن تنبني على أسسها حكاية جديدة. والحكاية جزء من التاريخ الشفاهي للشعوب، والذي يمتلك خاصية فنية حية وهي أنها تحمل بنائين: «بناءاً داخلياً، وشكلاً خارجياً»[٣] وتختلف الخصائص الأسلوبية لكلا البنائين من حكاية لأخرى، ومن زمن لآخر. ولذلك تشكل الحكاية في المسرح مطباً كبيراً إذا لم يحسن المؤلف معرفة المدخل إلى الشكل الخارجي للحكاية وإلى المحتوى الذي تحمله. ومن يقرأ مسرحيات ونوس يجده وقد تفهم البنائين بطريقة متميزة، فهو يأخذ حكاية المملوك جابر على سبيل المثال، لكنه لا يبقى محبوساً ضمن شكلها، بل يطرحها على الزمن المعاصر فيغير من شكلها أولا لأنه يتعامل معها مسرحيا، ويحملها مضمونا جديدا قائما على مضمونها

القديم عندما تصبح الرسالة علاقة بين مرسل ومرسل إليه لمعالجة قضية الحكم. أن مسرح ونوس لا يعالج قضايا فقط، بل يطرح أشكالا حديثة للمسرح، وهو ما يجعله من أهم الحداثويين الذين غيروا من سياقات المسرح في الوطن العربي.

كانت مهمة سعد ونوس أكبر من مجرد كتابة نص مسرحي عن قضية سياسية معاصرة، ومثل هذا الفهم لدور سعد الله ونوس يحجمه ويضعف من قدرته على تشخيص علل الأمة والثقافة العربية، فهو يرى أولا أن الثقافة العربية لا بد لها من أن تحدث نفسها ليس من داخلها فقط، بل من استعارتها وتلاقحها بعلوم وثقافة الغرب. «فلكي نحرز التقدم الذي نتوخاه ينبغي أن نستعير من الغرب علومه ومعارفه واختراعاته. ولكن، مع ذلك وقبله، يجب أن نقتبس النظام السياسي بما يعنيه من تقييد سلطة الحاكم، وسيادة القانون، والمجالس التشريعية، والحرية الفردية، والحقوق المدنية.[٥] إن الوعي الفني لأشكال جديدة لا يمر في منطقة فارغة من الفعل. ويرى ونوس أن منطقتنا العربية قد أفرغتها البرجوازية والقوى الاستعمارية من أفعالها النهضوية، بالرغم من مسعى الطهطاوي والمتنورين الآخرين، مما مهد لإبقاء أي فعل نهضوي ضمن أشكاله القديمة، وهو ما سهل مواجهته بأسلحة البرجوازية المتجددة وأساليب فهمها لآلية الحياة الحديثة. لهذا يرى ونوس أن لا نكتفي بالاستعارة فقط بالرغم من أهميتها، بل بتثوير أشكال التعبير الفنية. إن وعي التاريخ يبدأ من فهم آليات تمظهره المعرفية. ومن هنا كان دور ونوس في تفجير قوى الحكاية الأسلوبية والبنائية كبيرا ومؤثرا، وهو يعد اليوم الوجه الأكمل لحداثة الشكل الفنية للمسرحية الشعبية. لكن محاولات ونوس لم تغلق الباب ولم تفتحه كليا؛ فثمة تجارب هائلة وكبيرة أخرى اشتغل عليها المؤلفون والمخرجون، وسنجد أنفسنا أمام سلسلة من الأسماء المتميزة التي عملت طوال ربع قرن على تجديد الخطاب المسرحي الحداثوي، إخراجا كالطيب الصديقي، وكتابة كعبد الكريم برشيد ومحيي الدين زنكنة وقاسم محمد ومصطفى الحلاج وغيرهم.

٥. جذور الاحتفالية

تعتبر مسرحية «أبو حيان التوحيدي» من أهم أعمال الطيب الصديقي، وقد صدرت عن دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع بالقنيطرة في ١١٨ صفحة من الحجم المتوسط سنة ٢٠٠٢م رغم أن الكاتب كتبها سنة ١٩٨٣م، وهي تحمل تعيينا جنسياً هو «بساط ترفيهي». ويعني هذا أن الطيب الصديقي كان يشتغل هذه المرة على التراث العربي الوسيط من خلال التركيز على فيلسوف الأدباء أبو حيان التوحيدي، صاحب «الإمتاع والمؤانسة»، واستقراء تاريخ الدولة العباسية إبان عهد البويهيين مع توظيف فن البساط باعتباره قالبا مسرحيا لأداء الفرجة الدرامية. وهكذا، يمكن أن نعتبر هذا العمل مسرحية تاريخية وتراثية ذات منحى أدبي وفلسفي، صيغت في قالب شعبي احتفالي بساطي. وبتعبير آخر، يشكل هذا العمل مسرحية احتفالية تراثية، أو هو، كما قال الطيب الصديقي عبارة عن بساط ترفيهي. إذن، من هو أبو حيان التوحيدي؟ وما هو فن البساط؟

لم تقف خطوات المسرح العربي في التجديد عند كاتب أو بلد. كانت هناك فورة عارمة شملت البلدان العربية منذ أواسط الخمسينيات وحتى اليوم، وجاءت فكرة الحكواتي لتكون نواة في التجديد، لفكرة غربية أو برشتية فقط. وتشير التجارب المسرحية العربية إلى أن توفيق الحكيم كان مبكراً بالإشارة إلى أهمية الحكواتي اسما ودلالة، غير أنه يمكن العثور بنية الحكواتي فكرة ومادة وعملا في كل العروض السورية واللبنانية، خاصة مسرح القباني وشوشو ومسرحيات فرقة الرحباني الغنائية والاوبريتات المصرية والسورية واللبنانية والعراقية. ويعد الطيب الصديقي من أكثر الفنانين اشتغالا في هذا الميدان، فقد كان السباق إلى بلورة المسرح الاحتفالي الذي نظّر له عبد الكريم برشيد، وأثراه الصديقي بالتجارب التطبيقية الإخراجية. وقد ثار على الخشبة الإيطالية وخرج بالمسرح إلى الفضاء المفتوح: إلى الساحات العمومية والملاعب وساحة جامع الفنا بمراكش... وجعل من المسرح فناً شعبيا احتفاليا على غرار مسرح أفنيون لدى أستاذه جان فيلار، كما استعمل عدة تقنيات في التعبير عن تجاربه المسرحية كالحلقة وفن البساط والقالب الأرسطي ومسرح اللامعقول وقالب المقامات وسلطان

الطلبة والراوي ـ وشغل الفضاء المفتوح للتحرر من شرنقة المسرح الإيطالي وقواعد المسرح الأرسطي.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكاتب يستحق ـ كما يقول حسن المنيعي ـ «كل التنويه اللازم، لأنه كان من الممكن لمسرحنا أن يظل في حالة تدهور، بل وفي أعقاب الدول الأفريقية لو لم يحرص على تعميق أبحاثه المسرحية، وعلى بعث شكل مسرحي مغربي صرف، وذلك بالارتكاز على تراثنا الوطني. وسواء أحببنا أو كرهنا، فإنه يعتبر أكبر صانع لفن الدراما في بلادنا (...) وتتسم أعمال الطيب الصديقي بالتنوع والغنى في متناصاته ومرجعياته الإحالية، إذ يتقاطع في آثاره الدرامية ما هو تراثي تاريخي وما هو شعبي، كما نجد الثراء في طرائقه السينوغرافية ذات الملمح الاحتفالي التأصيلي. كما «تتميز هذه الأعمال بتفوق العناصر الفنية والتقنية فيها على العناصر الفكرية والدلالية، حتى ليبدو بعضها مجرد لوحات فنية خالصة معقدة التركيب تخلب العين وتثير الدهشة. وللصديقي قدرة كبيرة على صياغة المعمار المسرحي وتطوير تقنياته، وإضفاء الأجواء الملحمية ـ الجمالية على عروضه على نحو متميز وخاص. ومن ثم تغدو المتعة الجمالية في هذه العروض (الصورة ـ الصوت) طاغية على المتعة الفكرية (الدلالة ـ المغزى)، بل ربما تغدو لعبة الشكل هنا دلالة على فقر المضمون وتعويضا عنه.»[٦]

أما الشخص الذي نظر إلى الاحتفالية وأسس لها منهجية، فهو الكاتب عبد الكريم برشيد الذي كانت تنظيراته نتاج ممارسات طويلة ذات جذور. ومن دون ذلك لم تكن لتنجح أي محاولة تجريب من خلال التقليد أو تعقب مسارات تجارب الغير. وهكذا كانت الاحتفالية التي تعد قمة تصوراتنا المنهجية عن التجديد في المسرح خلاصة مخاض طويل من حراك المخرجين، خاصة الصديقي، بين التجريب البسيط إلى المختبرية، إلى الممارسة الفعلية للعرض المسرحي عند قاسم محمد في أهم أعمال المسرح العراقي «مجالس التراث» و«كان يا ما كان»، وعادل كاظم في «مقامات بديع الزمان الهمذاني»، ومحي الدين زنكنة في «السؤال»، إلى الإخراج المنهجي عند الصديقي وسامي عبد الحميد وقاسم محمد ويعقوب شدراوي ونضال الأشقر وغيرهم. يقول عبد الرحيم محلاوي: «ارتبط المسرح العربي عبر مسيرته بمسألة

التأصيل التي انطلقت منذ عقد الستينيات على شكل دعوات في محاولة لخلق مسرح عربي. إلا أن هذه المحاولات تباينت من حيث منحاها أو جديتها. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، دعوة يوسف إدريس إلى «السامر»، وسعي توفيق الحكيم إلى إحياء «الحكواتي» و«المقلد»، ومحاولات الطيب الصديقي استلهام التراث العربي والمغربي، ودعوات عز الدين المدني وقاسم محمد وآخرون ممن حاولوا تأصيل هذا الفن. لكن هذه الدعوات فشلت لأنها بقيت في حدود بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية، أو استلهام التراث العربي عوضاً عن صيانة التقاليد وتفعيل حضورها في تحقيق الوظيفة الاجتماعية وتثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استنادا إلى وعي الذات ووعي الآخر. ومع مطلع السبعينيات تبلورت هذه المحاولات وأخذت شكلا عمليا، فانتشرت على شكل جماعات مسرحية أكثر نضجا، مثل السرادق في مصر، الحكواتي في لبنان، مسرح الشوك في سوريا، جماعة الاحتفاليين في المغرب، ومسرح الفوانيس في الأردن.[٨]

لما كان الشكل المسرحي كان هو غاية التجديد والتحديث، فقد دأب المسرحيون على تقديم عروضهم المسرحية في إطار الشكل التقليدي، أي توظيف نص قديم ومخرج وممثلين ومسرح. وسيجد من يتتبع القوانين التي تنظم المسرح أنها كانت ترتبط بالكباريهات والرقص وفنون الملاهي، وهذا يعني ضمنا أنه كان يحسب في إطار الترفيه وليس في إطار الثقافة الأدبية أو الفنية. من هنا كان البحث عن الشكل الفن هو الغاية. وقد شهدنا تطورا لمسميات التجديد وقد مرت في تجارب المخرجين، من المسرح الشعبي إلى العرض المسرحي إلى الاحتفالية، إلى الكرنفالية، إلى مسرح القهوة، إلى مسرح الشارع وغيرها ليستقر في آخر المطاف بمنهجية الاحتفالية التي تجمع كل الأشكال السابقة.

لماذا مصطلح الاحتفالية؟ ينقل الكاتب عددا من الآراء لكتاب ونقاد مغاربة عن هذه التجربة، منهم د. حسن يوسف، وعبد الرحمن بن زيدان، وعبد الكريم برشيد، إضافة إلى مقتبسات من جريدة العلم والبيان وغيرها، بما يفيد أن مصطلح الاحتفالية يعني أن «الجماعة وجدت في كلمة «احتفال» ما يلائم الإرث الحضاري العربي

الإسلامي، خاصة في مجال الإبداعات الشعبية. كما أنه يلائم كثيرا تلك الطقوس التي عرفها الإنسان. ولهذا اعتبرته الجماعة الشكل التعبيري الذي تولدت عنه كل الفنون الأخرى من رقص وشعر وغناء ورسم وما إلى ذلك. ولهذا قررت اعتبار كلمة «احتفال» مصطلحا خاصاً، لأنه قادر على استيعاب الإبداعات العالمية كيفما كانت. ويبدو أن الحفل كان مصدر كثير من الفنون لأنه يتوفر على الأداة التعبيرية الشاملة، مما دفع الجماعة لترى أن العودة إليه إنما هي عودة إلى المصدر والأصل وليس مجرد عودة إلى ماض قضى وانتهى»(مقتبس من جريدة العلم). وقد حاولت تطويره والتركيز عليه من خلال بياناتها. إن الإحساس بالزمن هو الذي يجعل من مفهوم الاحتفال مفهوما تاريخيا صرفاً يرتبط بظروفه الزمانية والمكانية ويتجدد بتجددها (مقتبس من حسن يوسفي) لأننا في الاحتفال قد نكرر نفس الفعل، ولكننا لا نكرر نفس الإحساس، وفيه أيضا «ترتفع الأقنعة ليظهر الإنسان عاريا أمام الحقيقة بعدما طمسته روتينية الأيام وغيبت جوهر الإنسان ميكانيكية الآلة» (مقتبس من عبد الرحمن بن زيدان). ولهذا يؤكد الدكتور حسن المنيعي على أن الاحتفال المسرحي هو في الأساس تطلع إلى المستقبل وحركة مستمرة تنبذ كل ثبات أو سكونية (من البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي). ونظرا لكونه المفهوم الأساسي الذي يقوم عليه التصور الاحتفالي، فإن الجماعة عملت على ترسيخه كمفهوم، وحددت أهم مكوناته الأساسية عبر إبداعاتها وتنظيراته. ولا يشكل مفهوم الاحتفالية عند الاحتفاليين بديلا لكلمة «العرض» فقط، بل هو يشكل جوهر الظاهرة المسرحية الاحتفالية، وهو أيضا جوهر الحياة في كل تجلياتها المختلفة. فكلمة «احتفال» لا تنفصل عن الحالة. وبذلك فهي إما أن تكون عرسا أو مأتما لتكون بذلك إما لحنا راقصا أو جنائزيا (نقلا عن مصطفى رمضاني).[٩]

في السياق العام لحداثة المسرح العربي، نجد أن الكثيرين اشتغلوا على النصوص التراثية وعلى الحكاية، وفجر الكثيرون قيم التراث الشعبي واستخرجوا منه عناصر ديمومته، ونذكر منهم روادا في هذا الاتجاه مثل عادل كاظم الذي كان سباقاً في مسرحية «الطوفان» (١٩٦٦)، وقاسم محمد الذي كان هو الآخر مؤسسا لمنهجية العرض المسرحي في «النخلة والجيران» (١٩٦٧)، ونضال الأشقر التي كانت مبكرة أيضا في

أعمالها الجريئة والمتقدمة، ويوسف العاني الذي كان رائداً في مسرحه السياسي الانتقادي. وعلى مستوى الإخراج كان الفنان سامي عبد الحميد طليعيا في إخراجه مسرحية «في انتظار غودو» (١٩٦٧)، ومحمد جواد في مسرحية «هملت» لأكاديمية الفنون الجميلة (١٩٦٥)، كما أعاد إبراهيم جلال ويوسف الصائغ معا صياغة الحديث التراثي برؤية معاصرة وجديدة. لكن عبد الكريم برشيد أسس للمسرح الاحتفالي ونظّر له وكتب وأخرج في ضوء ما نظر له وما فهمه. وكان الشخص الذي شق الطريق إلى هذا المنحى هو الفنان المغربي الطيب الصديقي الذي يعد على مستوى التمثيل والإخراج باكورة الوعي المنهجي بأهمية الاحتفالية والطقوس الشعبية والعرض المسرحي الارتجالي الممنهج في مسرحنا العربي. وبالرغم من أننا لم نشاهد إلا القليل من أعمال هؤلاء الفنانين الكبار في مسرحنا العراقي، إلا أن حضورهم كان ملموسا في التجارب التي يحملها الفنانون المشاركون في المهرجان وما تعكسه الكتابات الكثيرة عن تجاربهم الفنية، والتي خطت خطوطها الفنية والتجريبية على أرضية الوطن العربي ناقلة ومتأثرة. وتحضر الاحتفالية في الواقعية الشعبية التي تتجسد في معانقة هموم الفقراء والطبقة الكادحة وتصوير مدن الصفيح ومعاناة سكانها من الطرد التعسفي والاستغلال والظلم وتهديدات أهل الجاه والنفوذ والسلطة. وتتجلى هذه الشعبية في ذلك التواصل الحميمي بين الممثلين والجمهور وبين الراوي والطبقة الشعبية وابن الرومي مع أهل حيه، كما تنتهي المسرحية بخاتمة احتفالية تتمثل في الأمل والتغيير والتبشير بمستقبل جديد ما دامت هناك إرادة التحدي والإصرار والكفاح.» (١٠)

تشكل مسرحية «ابن الرومي في مدن الصفيح» خير نموذج درامي ونص مسرحي يعبر بكل وضوح وجلاء عن النظرية الاحتفالية باعتبارها بديلا عن المسرح الغربي الأرسطي، كما يشكل هذا النص الاحتفالي مرحلة مهمة في تأصيل المسرح العربي وتأسيسه. ولكن المشكلة الأساسية في هذا المسرح كما يطرحه النص تبقى في صعوبة التحرر من الخشبة الإيطالية ومستلزماتها السينوغرافية والإخراجية التي تتناقض والنظرية الاحتفالية التي تدعو إلى استخدام فضاء مفتوح كالساحات والأماكن العمومية والفضاءات المنفتحة وأماكن الحلقة... ومهما تفهمنا تبريرات الدكتور عبد

الكريم برشيد عن استحالة وجود هذه الفضاءات الاحتفالية لأسباب سياسية وأمنية، فإننا لن نقبل باحتفالية جزئية تلبس قالبا أرسطيا وغربيا ومضمونا عربيا. [١١] ويلخص عبد الكريم برشيد مفهومه للتجريب في المسرح الاحتفالي بعدد من النقاط التي نرى من المهم إدراجها للقارئ كي يقف على حقيقة المسعى التنظيري والفكري الذي اعتمده الكاتب في أعماله تأليفا وإخراجا. يقول عبد الكريم برشيد في إجابة عن أسئلة وجهت إليه:

من شروط التجريب، يمكن أن ننظر إلي مجموعة من النقاط:

١ . النزعة التجريبية تتوافر على نزعة علمية سلوكا وأخلاقا، هذه النزعة لها وجود في المجتمع العربي برغم تحكم النزعة الأسطورية.

٢ . رغم أننا نعيش في مجتمع سلفي يؤمن بقيم الجمال والحق والخير، إلا أن التجديد موجود.

٣ . المغامرة والحرية هما الجناحان اللذان يحلق بهما أي تجريب وإلا سقط.

٤ . الارتباط بالموضوعات الثلاثة: الجنس والدين والسياسة، يحتاج إلي توسيع دائرة هذا الارتباط والتعرض لموضوعات أخرى مختلفة.

٥ . كانت الكلاسيكية مرتبطة بالشك الديكارتي، والرومانسية قائمة على كلمة روسو، والواقعية الاشتراكية سجينة ماركس، والسوريالية تؤمن بعلم النفس، واللامعقول يؤمن بالوجودية... أما التجريب فليس له رصيد، وعليه أن يبحث عن شيء يستند إليه ويقوم عليه، ومن هنا فهو أصعب، وهو حتى الآن شكلي لا يقف علي أرض صلبة.

٦ . يتسم التجريب بتوظيف الشكل المغاير للمسرح كبناء ومعمار، مثلما فعل سعد أردش عندما قدم اللامعقول على مسرح مائة كرسي لأول مرة.

٧ . ثمة الشكل المغاير للنص أيضا، فقد اعتمد الكلاسيكيون على البداية والوسط والنهاية، واعتمد المحدثون على البداية والنهاية فقط، بينما لجأ العبثيون إلى الشكل الدائري... فماذا يفعل التجريبيون؟

بدأ التجريب في الغرب من أجل تحطيم المسرح السائد الموروث. أما عندنا فهو بلا رصيد يثور عليه... ومن هنا علينا أن نبدأ بالتأسيس أولاً... ولذلك، فنحن لا نزال في أفق التجريب!»(١٢)

الفصل السادس : تطبيقات وتجارب

١. الحكاية بالحركة

تأثير المسرح الياباني في الحداثة

I

أتيح لي طوال يومين أن أشاهد عرضا لفرقة «صحراء ٩٣ » البلجيكية مع المخرجة اليابانية «ميناكو سيكي»، وهي راقصة ومخرجة عروض مسرح الحركة التي تعمل وتقيم في برلين. وجاءت ميناكو سيكي إلى الغرب مع التيار الأول لفن البوتو، فأسست مع فريق عمل من جنسيات مختلفة فريق عمل فني يتخذ من ألمانيا مكانا لعمله. والبوتو أسلوب مسرحي حركي يعتمد الجسد والإيماءة والبعد الروحي الداخلي. إنه أشبه بالصلاة عن طريق تحوله لروح كونية مقرها الجسد. وكان قد أسس فن «البوتو» في أول عهده الفنان الياباني «أجيكاتا» (توفي عام ١٩٨٦)، وتم تطويره تقنينا وفنيا بعيد خسارة اليابان في الحرب العالمية الثانية بعد أن وجد فيه تفهم لمشاعر اليابانيين تجاه ما فعلته الحرب بأبنائهم. فاستوعب المشتغلون فيه من خلاله غضب الجسد وتطلعات الروح. وكانت تلك الخسارة قد أثارت ردود فعل عنيفة في أوساط المثقفين اليابانيين، واعتبرت نقطة تحول في الثقافة اليابانية حيث وضعت اليابانيين بين خيار البقاء تابعين لثقافتهم الشرقية القديمة القائمة على طقوس ومثيولوجيا الروح، وبين التحول نحو الغرب بكل ما تعنيه هذه المفردة من انسلاخ عن مورثهم. وكانت الإجابة جذرية عندما وجد المثقفون اليابانيون أنفسهم أمام ضرورة جديدة بعد هزيمتهم في الحرب العالمية الثانية، وهي أن يحولوا ذلك الموروث إلى ثورة فنية جديدة من خلال البحث في مكوناته أولا، ومن ثم إخضاعه لتقنيات حديثة ثانيا، ثم إيجاد فريق عمل فني يجيد التعامل مع الحركة الداخلية والخارجية ثالثا. وكان هدف «أجيكاتا» هو معاقبة الأمريكان واليابانيين وأوروبا معاً على ما فعلوه بأبناء وطنه عبر علاقة التصاهر

والتنافر بين ثقافتين: الشرقية المستلبة على يد قوى أجنبية والممتلكة لتراث غني، وبين الثقافة الغربية الباحثة عن الجديد في القديم والمتطلعة إلى الاضطلاع بمهمات تحديث الرؤية الفنية. وقد فعلت اليابان بفنها كما فعلت باقتصادها وبنية مجتمعها المدني وسياستها. ورأى «أجيكاتا» أن التصاهر بين الثقافتين ينتج وحدة فكرية يمكن أن تكون مناقضة لكل أشكال العنف في العالم. ولذلك، نراه وقد تنبه بينما ينشئ هذا الأسلوب من التعبير بالحركة إلى أن ما تقدمه التعبيرية الألمانية التي جاءت كردة فعل جوهرية على العنف النازي، وخاصة في مسرح آرتو، إنما هو متجذر أيضاً في الطقوس اليابانية القديمة، فصنع منها ترسيمة أسلوبية ـ حركية قادرة على إيصال معان كثيرة من خلال الحركة. ويلتقي منحى البوتو مع ما قدمه البولندي جروتفسكي من رؤية تعتمد على الطاقة الروحية للجسد، متحديا قدرة اللغة المنطوقة على أن تأتي بما يختزنه الجسد من قوة. هذان الأسلوبان: أسلوب البوتو وأسلوب التعبيرية الألمانية ـ البولندية، باتا يجدان في مسرح اليوم قبولا، ليس لأنهما يتواءمان مع اتجاهات الشباب والمسرح الفقير وقابلية الجسد بعد أن دخلت الرياضة كل مفاصل العملية الفنية، وإنما لأن الروح المفتقدة في الفن وجدت مساربها سالكة للدخول إلى الإنسان الغربي عن طريق الفن. وربما نجد ذلك واضحا في الفنون التشكيلية التي لا نجدها خالية من تأثيرات الشرق، كل الشرق، لما يمتلكه الفن الشرقي القديم من قيم روحية ـ مادية غاية في الجمال. ونجد الأمر نفسه في فنون الأزياء، عندما غزت الموضة الهندية والشرق ـ آسيوية دور الأزياء الأوربية. واليوم بات الانتباه يتجه إلى فنون الحركة والرسم في المعسكر الشرقي السابق الذي وجد فيه عدد من منتجي اللوحات في الغرب رؤية تجمع بين الحفاظ على القيمة الإنسانية والقوة العبيرية الفنية التي تتلاءم ومنحى السوق. وقد تعمق الأمر نفسه كثيرا في فنون المسرح، فبتنا نجد ما أسسه آرتو وجروتفسكي ومايرخولد وبيتر بروك وغيرهم وهو يجد له حضوراً في أعمال الكثيرين من التجريبيين وغير التجريبيين، هناك في الشرق وهنا في أوروبا من ازدهار المسرح التجريبي.

II

في ضوء ذلك قامت فرقة «صحراء ٩٣» باستقدام المخرجة والراقصة اليابانية «ميناكو سيكي» التي تعمل حاليا في برلين والمختصة بمسرح «البوتو». ومع أننا كنا قد قرأنا الكثير عن هذا المسرح في مجلاتنا العربية، إلا أننا لم نشاهد عملا فعلياً ناجزاً يتعامل مع مفرداته الفنية إلا مؤخرا عندما عرضت المخرجة فنها بتوظيف اثني عشر ممثلاً توزعوا على فضاء مقهى الأوبرا في أنتوربن البلجيكية. وفي مدة ساعة وربع الساعة، قدمت المخرجة اثنتي عشرة حالة جسدية وحركية أداها ممثلون يتدربون في معاهد بلجيكية، هي جزء من مناخ مسرحية «رأس المملوك جابر» التي يقدمها حازم كمال الدين. وهناك أجزاء من هذه المسرحية تجيء منطوقة، بينما كان القسم الذي شاهدناه منها هو ما يخص الحركة، وهو ما يعني أن العمل الحديث في المسرح بات يعتمد بنية الأجزاء منفصلة أول الأمر، ثم يجري تجميعها لاحقا وفق سياق إخراجي معين. ولذلك لا يحضر كل الممثلين كل التمارين ولا كل التدريبات إلا في المراحل الأخيرة قبل العرض. هذا ما شاهدته في عدد من المسرحيات الهولندية أثناء تمارين المسرحيات التي كانت من بينها مسرحية «عبور المحيط» لبرشت.

يتم تقديم هذا العمل الفني ليكون بمثابة «بروفة عامة» استعدادا لتقديم مسرحية سعد الله ونوس «حكاية رأس المملوك جابر» بعد أن تم إعدادها بعنوان «البطيخة» أي الرأس. وقد معد المسرحية ومترجمها ومخرجها الفنان حازم كمال الدين في إخراجه للمسرحية أسلوبين يجتمعان معا في إطار تعميق فن «الحكي» الذي هو عماد الحكاية العربية، وهما: أسلوب الحوار بالكلام، وأسلوب تجسيد الحكاية عيانيا من خلال سرد أحداثها حركياً. ويتركز الموضوع كله في فن «الحكي»، وهو الثيمة المطلقة التي بقيت تشد شهريار طوال ألف ليلة وليلة لسماع حكايات ـ أفعال ـ شهرزاد وأسلوب تقديمها حركيا، معتمداً اللسان والجسد من خلال فعل الحركة الداخلية والخارجية التي تجمع بين الإيماءة والفعل اللفظي. ودالة الحكاية في الثقافة العربية هي « اللغة المحكية» وليست لغة القواميس والنحو والتصريف. وكل الثقافات الحية لا تعتمد في سياقاتها المعرفية غير الحكي بلغة فصحى. وهذا ما يجعل من فن «الحكي» في الأدب العربي

مادة مستقلة لوحدها، والتي حملت رؤى فنية مختزنة لدراما اجتماعية تتلاءم وسياق بنية المجتمع العربي.

قد يستغرب البعض الكيفية التي يعمل بها المسرح الحديث، فقد شاهدنا عن طريق الحركة الجسدية مسرحية رأس المملوك جابر ضمن فهم خاص بها، وهناك إلى جوارها ومتداخلة معها تأتي المسرحية نفسها في إطار من المزج الفني بين الحركة والكلام. ويستطيع أي مخرج آخر أن يقدم المسرحية بطريقة فنية جديدة، حيث لم يعد أسلوب الإخراج معتمدا على بنية العلاقة بين ما نشاهده أمامنا من أفعال وحكاية، وإنما قد نجد هناك تجريداً لكامل الشخصيات وتقديمهما كلعب كاركتورية، لكن ما يصل إلينا في النهاية يظل دراما جرى تقديمها بطريقة فنية جديدة.

III

إن عماد أسلوب ميناكو سيكي هو المعايشة الداخلية للحدث، وتجسيد العلاقة بين الروح والجسد ماديا من خلال الحركة. فالقوة الكامنة في الداخل تستجيب أحيانا لفعل كوني خارجي. وقد يكون في هذا جزء من الطقوس القديمة التي تربط بين الجسد والنجوم، وقد لا يكون إلا مجرد ردود أفعال تنعكس داخليا عندما تمارس قوى خارجية ضغوطاً ما على الجسد، فتفرز حركات وأشكالا تبدو بصريا وفنيا وكأنها نابعة من تكوينات الجسد الداخلية. وثمة تكوين في داخل الجسد لا يمتلئ إلا متى ما تزاوجت في التعبير عنه قوتان: قوة الروح التي يمتلئ بها الجسد، وهي طاقة كبيرة محسوسة ومرئية، وقوة كونية خارجية تكمن في الفضاء أو في المجتمع. ولذلك تقول المخرجة الراقصة: «إن الرقص في عملي هو أن يتم تحريك ما في داخلي عن طريق قوة كونية». ولكن، كيف يمكن أن تستحضر مثل هذه القوة الكونية؟

IV

ابتدأ العرض الذي شاهدناه بموسيقى كونية أشبه ما تكون بموسيقى أفلام النجوم

والفضاء، لتنبهنا إلى أننا في حضرة فعل كوني، وما إن سمعناها حتى بدأنا ندخل في متاهة روحية عليا. وتبدأ الموسيقى الآن بممارسة فعلها السمعي علينا، فتدخلنا في إطار من التأمل الحر. وفي اللحظة نفسها تغرقنا الموسيقى بالصوت والفعل. ويدخل الممثلون بعد فترة ماكياج طويلة متتابعين بحركات بطيئة، كما لو أنهم كانوا خارجين لتوهم من أعماق الأرض. وفجأة تشعر بأنك أمام لوحة لرسام سوريالي تتداخل فيها أشباح مطلية الأجساد والوجوه، ناهضة من باطن الأرض لتمتزج مع قوى كونية من خلال الموسيقى لتريك أن الحياة ليست لسانا صائتا كما عودنا المسرح التقليدي، ولا هي حكاية أرضية مفرداتها المجتمع فقط، بل هي حركة تتقاطع مع اللسان والمجتمع من خلال الجسد والروح ـ كل الفلاسفة العرب كانوا موسيقيين تقريباً. فاللسان يكون سلبياً على الدوام عندما يتحمل كل مفردات المسرح، أما الحركة فتكون إيجابية فاعلة لأنها مشبعة بلغة بصرية وجسدية يتقبلها الجميع. هذه السلبية اللسانية يتم التعويض عنها الآن بالفعل الجسدي الذي يعتمد على حركة الأيدي والوجه والجسد الممتلئ بالطاقة الداخلية والمنعكسة بحركات خارجية مرئية، هي جزء من فاعلية القول الحركي. وعلينا كي نتأمل المشهد المتصل الذي تم أول الأمر عندما قدمت المخرجة كل شخص نفسه بحركاته ليكون ممثلا لنموذج حياتي ما. وبعد أن ينتهي الممثلون من تقديم أنفسهم فرادى، نشاهد بعد ذلك مشهدا ممتلئا بالحركة الجماعية المتداخلة بين الممثلين دون أن يحتك أحد بالآخر، والتي تنتج تمايز الممثل عن الآخر في تركيبة جسدية خاصة بالفعل الذي يقصده. ومن خلال الحركة الجماعية المنسجمة مع إيقاع الصوت الموسيقي، نشرع نحن بتكوين صورة عما يحدث على أرضنا من قسوة وظلم واضطهاد وقوة غاشمة وبحث عن الحرية. ومع تأملنا الحر للحركات ودلالاتها البصرية، تتسع الحركة الجماعية التي تشغل الآن دائرة وسط القاعة، بعد أن أحتل كل ممثل فيها زاوية من زواياها مصوبا نظره إلينا، أو موجها خطابه الحركي للمارة الذين تجمعوا ليشاهدوا ورشة عمل فقيرة إلى أي ديكور، لكنها ممتلئة بأجساد تتحرك بسياق جمالي حر ومتقن. هذه الفاعلية الحرة بين جمهور في القاعة وآخر خارج القاعة كانت مقصودة، لأن المسرح الحديث يرفض العلب المسرحية ويفضل الفضاء عليها. ليس لأي ممثل أن

يكون منطلقا دون رابط حقيقي مع صوته الداخلي ومع الموسيقى الخارجية. وهذه الروحية المتألقة في باحة صغيرة هي التي رسمت لنا مشاهد تعبيرية عن الحرب والسلم، عن الموت والحياة، عن الفرح والأمل، عن البعد والقرب، عن القتل الجماعي وعن الجوع، عن التعاون والرفض، وعن الجريمة وعن الاستغلال. وقد يبدو أن العرض مسيس بفعل ما حدث لليابان قبلاً وما يحدث لعالم اليوم أيضا، وهذا جزء من فاعليته وأهدافه، لكنه ممتلئ بالفنية كذلك. إن هذا المسرح ينادي بالحرية الداخلية للروح وللجسد من خلال ترك حرية أكبر للإنسان في مجتمعه وفي أعماله.

في العرض الذي شاهدناه، كان ثمة إيقاع جسدي محلق في الفضاء: ثمة ارتباط فعلي بين الجسد والفضاء المرتفع، وكل الأعين متجهة إلى الأعلى وكأن هناك حوار يجري مع السماء، والعيون الباحثة في فضاء المكان عما يمكن أن تتعلق به أو تمنحه للمشاهد من دهشة بصرية هي واحدة من حركات ترتفع بالجسد عن حشائش الواقع وسحلياته وأوساخه العامة إلى سماء نقية تطير فيها الروح والجسد، ولتبحث من خلال التحليق عن بقعة صافية خالية من المساوئ الاجتماعية والحروب. ونحن لا نجد في العرض مثل هذا الارتباط بين الجسد والأرض، إذ لم تكن هناك حركة فنية للقدمين، وكل الحركات تنتهي عند الساقين وتنمو متصاعدة إلى الصدر ومن ثم الوجه واليدين. ولعل الروح هي التي تشد الجسد إلى الأعلى باحثة عن فسحة لا حروب فيها، لتؤسس من ثم لعلاقة مرتبطة بالمطلق، وهي العلاقة التي تشد الجسد وترفعه من ارض الحروب والأمراض والظلم إلى منطقة بيضاء نقية كما يعتقد مؤسسو فن البوتو بعد الحروب اليابانية المدمرة على الأرض، وكأنها تؤكد ثانية على أن حل المشكلات يتم من خلال التحرر من جاذبية الأرض وأفعال البشر السيئين. هذا الربط بين الأرضي والعلوي هو نداء الجسد الداخلي لله، حيث الفعل يتوجه رأسا من داخل الجسد معبرا عنه بحركات الوجه والأيدي والرأس وأجزاء من الجسد متدثرة بمسوح رهبانية - دينية تؤدى بحالات تقترب من الصوفية وفنون الزار الشرقية. كل ذلك ليس سوى إعادة خلق العلاقة بالروح الكوني التي باتت الآن تبعث موسيقاها من داخلنا جميعا.

يستطيع الرائي من خلال المتابعة البصرية لأداء الممثلين أن يشخص حالات عدة

للرفض، فهناك حال من يرفض الحرب بأن لا يقبلها كأمر واقع، مهما كان هذا الواقع مبررا بقرارات سياسية ـ دينية، مما يعني أن علاقات داخلية رافضة تنعكس على وجهه وعينية بصورة ملامح غاضبة. وهناك من يرفضها عن طريقة الحركة الجسدية الموضعية، معلنا من خلال وجود جسده في بقعة مكانية واحدة عن أشكال تعبيرية رافضة، كعدم القبول بالغطاء الخارجي على الجسد سوى نتفاً من الملابس، حيث يرتبط التعري المحتشم ـ رقص الباليه ـ برفض الأزياء الشعبية وغير الشعبية التي تمنح هوية لمرتديها. بل إننا رأينا أستاراً ممزقة لا تغطي سوى أجزاء من الأجساد، وألوانا دموية وبيضاء هي جزء من تغريب الملامح وتوحدها في عالم الرفض، أو تلويح من يؤديها بالأيدي، أو انبعاث الشرر من الأعين المحلقة، أو الدفع بالأيدي لما هو في الأمام، أو الانكفاء إلى أحزان الروح من خلال إغماض العيون وطأطأة الرأس، أو التلويح بالأيدي بحركة واسعة كما لو كانت لافتات تعلن عن مظاهرة رافضة... الخ من أشكال الرفض الواضحة. هذه الأشكال التعبيرية ـ عن طريق الجسد ـ لم تكن مبنية بطريقة الإشارات فقط، بل بالتداخل بين ما بين داخل الجسد وخارجه. ومن الملفت للنظر أن الممثلين لم يكونوا بأعمار الهواة، بل كان بعضهم ممثلا لفترات طويلة بينما كان بعضهم الآخر ما يزالون يخطون خطواتهم الأولى. وفي الصور نموذجان للممثلين من كلا الفريقين.

٢ . الحج إلى جزيرة المياه

الهجرة وفاعلية التحديث

من إعداد وإخراج الهولندية لوسيان فان املسفورت»، وعلى مسرح «زفالتبيدريختنز»، وفي الفترة من ٢١ إلى ٢٤ حزيران، عرضت مسرحية برشت «عبور المحيط» التي تحولت في العرض الهولندي إلى «الحج إلى فاترلاند»، أي «الحج إلى الأراضي المنخفضة». ويعني ذلك ضمنا سفر المهاجرين إلى هولندا مثلما كان برشت يقصد في مسرحيته «عبور المحيط» فكرة اللجوء إلى أميركا. المخرجة الهولندية

التي أعدت سيناريو العرض المسرحي بمساعدة مختصين بمسرح برشت والمسرح الملحمي، من بينهم مدربة الرقصات «بولينا ليفكس» والموسيقيان «خير فان دايك وكيس فان جيت» ومساعدة المخرج آنا فان كلا، جعلت المسرحية مقبولة لدى الجمهور الهولندي لأنها أشركت في التمثيل عددا من الفنانين الهواة ومن مختلف الجنسيات اللاجئة إلى هولندا: من تركيا وإيران والعراق والمغرب والصومال وسورينام، وبالطبع من الهولنديين. وكانت ميزة الاختيار أن هذا العرض التجريبي يقف على حقيقة واحدة، وهي أن المسرحية تؤدى في بعض مقاطعها بلغات هذه البلدان مما يعني أن اللجوء إلى هولندا لا يفقد الإنسان لغته الأصلية من خلال التعامل مع اللغة الهولندية. كما أن المشاهد المؤداة تخضع هي الأخرى إلى اجتهادات الممثلين الذين يشعرون بوجوب توظيف بعض من خصائصهم المحلية. وهكذا وجدنا أن النواح التموزي - الكربلائي موجود في العرض من خلال تشييع جنازة أحد المهاجرين الذي يتوفى في السفينة المبحرة، وهي ثيمة عراقية مقترحة من رسول الصغير. كما أن طريقة تقديم الشخصيات تتم من خلال التعامل مع خيال الشخصية المهاجرة وأحلامها، وفي الكيفية التي كانت هذه الشخصيات تفكر بها لدى السفر إلى الغرب: ما هو الغرب بالنسبة إليها؟ وما هي الوسائل التي توصلها إليه؟ فشهدنا مقاطع بلغات المهاجرين وهي تتلى على أسماعنا، والتي هي جزء من أحلام محبطة كانت تترافق مع طموح الشباب بالسفر إلى بلدان أخرى. أما الجزء الذي يخص اللهجة العراقية التي مثلها الفنان رسول الصغير، فتقول إن الغرب بالنسبة إليه هو عالم من المبهمات المقبولة، فكان التعامل معه يتم عن طريق قراءة ما في الغرب ثم بعث رسالة بطابع بريدي محمل بالأحلام، علّه يوصل ذاته بذوات مجهولة.

تتحدث المسرحية عن مجموعة من المهاجرين من مختلف بلدان العالم تسلك طريق البحر للوصول إلى هولندا، وهذا بحد ذاته مبدأ إنساني حيث أن مختلف الجنسيات تقصد بلدا آمناً. إلا أن العرض لا يقف عند هذه الثيمة لوحدها، فالطابع الإنساني يغلب على العرض لأن العاملين في العرض هم من ذوي الاتجاهات اليسارية، والذين ينظرون إلى قضية الهجرة كقضية أكثر من كونها متعلقة بالمنافسة وتغيير الجنس

والاختلاط، خاصة في ظروف عالمية غاية في الدقة والتعقيد. وقد تكون مثل هذه النظرة متساوقة الآن مع العولمة التي ترى في هدم الحدود الجغرافية وهيمنة الأسواق والفكر الأحادي وإلغاء الخصوصيات الأثينية ـ وهو ما شكل كل سكان أمريكا وأوربا من جنسيات مختلفة عدا نسب قليلة ـ أموراً في صلب المسعى الأيديولوجي لفكر الفئة المتنورة من المثقفين اليساريين الذي يضيفون إلى جانب ذلك الوضع القائم الذي تتعرض له شعوب عدة على يد حكامها المستبدين.

ولأنهم مجموعة غير متجانسة في الأعمار والاهتمامات، كانت المفارقات مادة للعرض، فهناك الرقص والغناء والتآمر البسيط والمعارك الصغيرة والحب الذي ينشأ عرضاً والمغازلة، وكلها تؤدى بطابع السخرية والغناء، وهي أساليب مقبولة فنيا لطرافتها وسهولة مغادرتها إلى غيرها مما يجعل العرض منفتحا على أشكال فنية ارتجالية أو مدروسة. وفي الطريق إلى هولندا، تقف السفينة في موانئ عدة، ويتعامل اللاجئون مع المواقف بأساليب مقبولة للعرض، كمغازلة الفتيات والذهاب إلى المبغي وبيع بعض النساء أجسادهن، أو المساومات الصغيرة بين اللاجئين، وعندما تحط السفينة رحالها في هولندا، وتبدأ حياة اللاجئ بالاندماج مع المحيط، تبدأ المشكلات المعاشية تظهر على سطح الحياة اليومية. ووسط الترحيب والاحتجاج والاعتراض، يوظف العرض من يرفض وجود اللاجئين في الأراضي الهولندية بحجة أنهم يقتطعون أجزاء من الدخل الخاص بالمواطن الهولندي، وتوظف المخرجة هذه الثيمة بحوار بين الممثلين وصالة العرض، حيث يشكل توزع بعض الممثلين في وسط الجمهور أحد مفاهيم المسرح الملحمي.

إن النقطة الجوهرية في هذا العرض هي انفتاح الشكل الفني على أساليب أداء مختلفة تعتمد القدرات الذاتية والتجريب. وقد وصلنا العرض فنيا من خلال البناء الصوري والمشهدي الذي اعتمدته المخرجة، وهو أسلوب ما يزال يغذي طموح الشباب المسرحي في أوروبا. وخلال السنتين الماضيتين، عاد برشت إلى الساحة الفنية بقوة، حيث قدمت في مئويته عشرات العروض لأعماله الفنية في ألمانيا وهولندا وفرنسا. وقد سبق لي وأن شاهدت العرض الذي نحن بصدده مرتين كانت إحداهما

في ألمانيا ومن إخراج المخرج الأمريكي «ولسن» الذي أعتمد تقنية الطيران فوق المحيط من خلال تعليق الممثل ودراجته في فضاء البحر السماوي. في هولندا يجري الآن تقديم عشرات العروض التجريبية لمسرح برشت، والتي يقوم عليها محترفون بعد أن وصل الفن التجريبي في العروض المسرحية حد القرف من أساليب الجنس والتعري والاعتماد على طاقات الجسد بدون نص معروف.

لقد اتخذ العرض المذكور شكلا فنيا مقبولا هو التداخل بين الغناء والحوار القصير، بين الحركة الموضعية الفردية وبين الحركة الجماعية، وغلب أسلوب التخاطب مع الجمهور على أسلوب التفاعل بين الصالة والعمل، وكلها مفردات برشتيه ما تزال غنية الدلالة في العروض التجريبية.

اشترك في هذا العرض المسرحي أكثر من أربعين فنانا محترفاً وهاويا من مختلف القوميات والبلدان والألوان، وكأن العرض فسيسفاء هولندية تشبه التكوين الديموغرافي لسكان هولندا. وقد وجد الفنان العراقي رسول الصغير فرصة صغيرة في أول الأمر مع فريق العمل، لكنها توسعت بعد أن اثبت الفنان قدرته على التعامل مع المناخ الذي تريده المخرجة لعملها، مما يعني أن فنانينا المغتربين يمتلكون خزينا من التعامل مع المسرح الملحمي الاستعراضي كانوا قد جاءوا به من تجارب عراقية تختزن التجربة والرؤية ليجدوا له صدى في تجارب أوربية شبابية وحديثة.

على مستوى الأزياء، لعبت الملابس المختلفة الأشكال والألوان دورا بارزا في إظهار التباين بين الشعوب بالقدر نفسه الذي لعبته الحركات وأساليب الأداء الأخرى، فقد وظفت المخرجة الأزياء للدلالة على التلون والخصوصية، مع التطعيم بمناخ وظروف البحر حيث ألبست كل الممثلين سترة نجاة من الغرق في إشارة إلى الطابع المكاني الذي كان المؤشر الأكثر على البحر وعلى السفر. وفي جانب الموسيقى، كان هناك خلط بين معزوفات موضوعة ومقاطع غنائية معروفة، بدليل أن الجمهور كان يردد بعض مقاطعها. وأرادت المخرجة إضفاء طابع الألفة على العرض من خلال إشراك الجمهور في معاناة اللاجئين في سفرهم. والأمر نفسه نشعره في الإنارة التي كانت موظفة بدقة

لإظهار التباينات في مستوى خشبة المسرح وملء الفراغات ببقع لونية عازلة أجزاء من المساحة الكلية. جاعلة منها في مركز بؤرة المشاهدة. وتعد هذه الأساليب من مقومات العرض الناجح، بدليل أن الإمكانات الفنية لدى المخرجين العرب كانت تعمل بالشكل الفني الذي نراه في عروض مهمة في الغرب.

على العموم، يصلنا هذا العرض المسرحي من خلال الخبرة التي ننطوي عليها في التعامل مع برشت، ومن خلال اشتراكنا جميعا في التعامل مع قضية إنسانية نشكل نحن أطرافاً فيها. وعندها يصل العرض وهدفه إلى الجمهور الذي تعاطف مع المسرحية من خلال تزاحمه الملفت للنظر، والذي يعد لوحده نجاحا للعرض.

٣. ثقافة الصورة ولغة الجسد

لغة ما بعد الحداثة في المسرح

(١)

لم تكن الإسكندرية تاريخياً بمعزل عن احتضان ثقافة دول حوض البحر الأبيض المتوسط، إن لم تكن هويتها جزءاً من تكوينات هذه الحضارة ابتداء من الحضارة الفرعونية وحتى الهيلينية. واليوم باتت الإسكندرية تركز جهدها في المكتبة التي تحمل إرث الحضارات، وهي التي شيدت على مبعدة ٢٠٠ متر من موقعها الأول، لتبدو المدينة تاريخياً في المكتبة مكاناً.

كانت أقدام وألسنة الأقوام المتجمعة في الإسكندرية وجهتها عمق مصر وصعيدها، تاركة البحر خلفها بأمواجه التي واجهتنا ونحن في كورنيشها وفندقها «البلازا» وكأننا ندير ظهرنا لسفن الغزاة ونستقرئ مد البحر وجذره كما لو كنا آتين عبر أزمنة متداخلة.

إن اللحظة التي نرى فيها الإسكندرية، هي اللحظة التي نرى فيها أنفسنا، نحن مجموعة المثقفين من السويد، والنمسا، وهولندا، وكرواتيا والعراق ومصر والجزائر وفرنسا وألمانيا واليونان، وإيطاليا والأردن، ولبنان والمغرب وفلسطين وبولندا، ورومانيا، وسكوتلندا، وسلوفاكيا وسلوفينيا، والسودان وتونس وتركيا.

هذا الجمع المثقف، المفترق، وجد نفسه في ضيافة البحر والمدينة، والذي جاء أشخاصه ليقدموا أعمالا مسرحية، أو ندوات، أو محاضرات، أو مشاركة في البنية الفنية، أو ورشات عمل. أزياؤهم هوياتهم، وأعمالهم تعكس تداخل ثقافات، واجتهادات، وابتكارات.

(٢)

يدخل المرء المكتبة ليمتلئ بفضاءاتها، ولكنه لا يدخلها إلا إذا كان محملاً. هذه الأثقال/ الثقافة، ينظمها فريق عمل، وبحيث تشعر بأن التنظيم هو سيد الثقافة: محمود أبو دوما، مارجو جورجي، ريم قاسم، رشا عيد، وإيمان حسني ومعهم فريق عمل مكتمل. قلت لاصدقائي إنه لا يمك للمرء أن يؤدي عملا متميزاً من دون فريق ينظمه، ولذلك، سيكون حديثي عن العروض المسرحية تحديداً، هو حديث عن التنظيم الذي يقودنا إليها. هل نسيت البحر، كورنيش الإسكندرية، سائقي سيارات الأجرة الطائشين، الفتيات، آلات التصوير، «أهلا يا بيه»، «شرفتنا يا بيه. . الخ؟»

مثل هذه المفردات تدخل معك العروض المسرحية، وتجلس معك على الأرضية أو الكراسي القليلة، وفي حالة أضيق ما تكون على جمهور يزداد بعد كل عرض. لكنك بينما تدخل وتشاهد، تكون يداك محملتين بكل ما يتعلق بالعرض المسرحي: معلومات، أرشفة، صور أقراص مدمجة وصحافة، وكأنهم يجهزونك لمبارزة ماراثونية مع عروض تجهلها. وعندما تسأل تجاب، وعندما لا تجد ما تبغيه فإنه لا مبرر لك، وثمة إعلان جوهري يقول ان الملتقى كله ليس مهرجانياً. إن هذه المظاهر الفنية تلغي المهرجانية وتبعاتها من الجوائز ولجان التحكيم والمناقشات التي تعقب العروض، وحتى من الحوارات. كل شيء يقدم لك، تراه، تراقبه، تتفاعل معه، ثم تتركه لنفسك؛ فالثقافة لا تأتي قراءة، أو حواراً، أو نقاشاً، بل صورة، فنحن نعيش ثقافة الصورة.

(٣)

سأترك الحديث عن العروض المسرحية السبعة التي شاهدتها وأقصر حديثي عن الملامح العامة لمسرح الشباب التجريبي الأوروبي ـ العربي الجديد. وهو ما يجعلني، أنا الناقد المسرحي، أغير الكثير من مفاهيمي النقدية السابقة عندما أتعامل مع عروض مسرحية جديدة. علينا أن نؤكد أولا على أن ما يحدث من تغييرات كثيرة وكبيرة في العالم، تجد صداها في المسرح، وبخاصة مسرح الشباب. وأولى هذه التغييرات هو إلغاء لغة الكلام، واستبدال لغة الصورة ولغة الصوت بها. وتظل هذه القيمة المفردة مشتركة في معظم العروض، عدا العرض الجزائري، وتكاد لغة الصورة تطغى على كل شيء. ولنتذكر هنا الرائد الكبير والمهم في مسرح الصورة د. صلاح القصب، بالرغم من مجاورة الصورة عنده للحوار. هنا في عروض الملتقى الاسكندراني، نفتقد الكلام، الحوار، المناقشة والأسئلة، ونستعيض عنها بالحركة، الصورة، الإشارة، الإيماءة واللقطة البصرية. وعندها تجد عروضاً عدة تشترك في اللغة البصرية وهي تجد نفسها في ميدان فني جديد، وفي مجال عمل لا طاقة لمسرحنا الكلامي والحواري والشفهي والعفوي ان يقوم فيه، فمسرحنا جزء من لغتنا الصوتية، حيث كل ما نريده نعبر عنه بالكلام، ونترك الجسد الذي هو مصدر الكلام وحاضنته. لكن هذه العروض كلها جاءت من أفعال الجسد، لغتها لغة الجسد، ومادتها مادة الجسد، وثقافتها ثقافة الجسد، وهنا تبدأ أولى مهمات النجاح أو الإخفاق.

في عرض «الضفيرة الشمسية» وهو فاتحة المهرجان، لم ينطق الممثلان إلا بتعليمات قليلة، لكن حركة الجسدين كانت الأكثر حضوراً، بصرياً ولغوياً. والعرض حين يكون مميزاً ـ وهو كذلك ـ إنما يستمد ذلك من التنسيق الشعري في الإيقاع بين الحركة والفعل، وهو ما يجعلنا نغيّر من لغة التلقي لنجعل من أنفسنا مشاركين في العمل، فنحن أيضا ضمن هذا الصراع الذي يدور بين مصارع ومتعهد من اجل الحصول على حياة كريمة تنسجم ورغبات البشر. ومع أن المسرحية تؤكد على التفرقة لواقع، لكنها تلغيها كحقيقة بشرية، وهو ما جعلها مسرحية متميزة ودقيقة التفاصيل. وفي الخلفية ترى تلك المدن ـ الضواحي وهي تشكل حزاماً حول مركز المدن، وهو ما يطلق رولاند

بارت عليه مسمى «الوحدات الرخوة والهامشية»، حيث الحياة فيها هي صراع مستمر بين قوى غامضة.

في العرض الثاني «يعاد إلى المرسل»، وهو عرض كبير أدته ست ممثلات إيرانيات يعشن في ألمانيا، بدت فكرة اللجوء ملخصة بوجود معسكرات الخيام، والنساء اللاجئات، والخيام وهن يشكلن وحدة بنائية/ بصرية، قوية ومتماسكة. وقد عمل الإخراج على جعلها تركيبة بصرية فاعلة: فثمة خيمة أولى تلد خيمات، وثمة حال لجوء واحدة تلد حالات، وثمة لغة واحدة تلد لغات، نحن نعيش بصرياً في توالد الحالات واستنساخها، لكن المسرح يمتلئ بعد لحظات بشعر الصورة/ الخيمة، وإذا بنا أمام سرد شعري لحالات النسوة المهاجرات: الاغتصاب، القتل، الاختفاء، التمرد؛ ست نساء، بست حالات.

لم تأت جمالية العرض من الفكرة، وإنما من تلك الوشيجة التي تربط بين المرأة وخيمتها، بحيث صعب على أي واحدة منهن ان تنتزع نفسها وجلدها من الخيمة. هذه العلاقة الحميمية تشكل وحدة إيقاعية لمعنى اللجوء والهجرة، والدوران في فلك الأسئلة والاحتمالات. وهناك لا تسمع لغة منطوقة إلا نادراً، ولكنك ترى صوراً وأفعالا، وكأنك لا ترى نساء، بل مجتمعات تهاجر بفعل قوى غامضة وسرية.

في العرض الثالث «دار حجر» للفرقة المغربية، ثمة إعادة لمسرحية «المهاجران»: شخصان يهاجران، وليسا لاجئين، والفرق كبير بين المهاجر واللاجئ. وتجيء المسرحية ممتلئة بالحوار والمناقشات. قليلة الاحتواء على أفعال الجسد التعبيرية، وإنما ممتلئة بأفعال الجسد الحركية العادية. ولم نر عرضا جديدا يخرج عن سياق العروض التقليدية العربية عدا ثيمة السلم، وتسلقه والسقوط منه؟ ولذلك لم يكن العرض جديدا. وما أردت قوله انه يغاير سياق التجريب في العروض، لكنه يؤكد ثيمة الثبات في المسرح العربي على اعتماد الخطاب الصوتي لغة فنية، وهو ما يجب ان نغادره مبكرا، وكان الإنكار في المادة وفي الفن واضحا، على العكس مما رأيناه في العرض الكرواتي «حبّ الذات» حيث تجد ان الظروف الاقتصادية، ومفردات السوق والعولمة،

تفرض سياقاتها على نمط الشخصيات المعاصرة، فتخلف نموذجين منفصلين بالرغم من العلاقة بينهما، كل منها يبحث عن ذاته، يحبها، يؤكدها ويؤدلج مفرداتها ولذلك ظلا منفصلين رغم وجودهما معا، وبقيا ذاتين بالرغم من علاقاتهما المندمجة، ومفردتين في السوق كما لو كانتا بضاعتين.

هذا العرض الراقص الجميل يقدمه لاجئان من كرواتيا في هولندا باسم كرواتيا، وكأنهما ما يزالان مرتبطين بذاكرة وطنهما الذي لن يغادرهما. وهذه محنة أفعال الجسد اليوم، وليست مادة تقال وتحكى، وتروى، فقد كان جسد الممثلين، ناطقا بالعولمة السلبية، بالضياع، بهيمنة الإعلانات، بصغر حجم الفرد في الإنتاج، بضآلة الكائن الإنساني، وبحيث يصبح حب الذات هو اليقظة المشروطة في عالم يضيّق الخناق على الفرد.

في العرض المصري «احمرتان»، نجد قراءة لتراجيديا بيكيت وقد قدمت بقالب راقص. هذه التراجيديا هي خلاصة للصراع بين السيد والعبد. ولأنها جاءت بأفكار كبيرة، لم تستطع الدقائق العشرون استيعاب أبعادها. كان الممثلون مخلصين لفكرة الصراع الكوني، لكن الملحقات أخفقت. وكنت أفضل لو ان العرض اقتصر على الحبال، الضوء والحركة، وقلل من مفردات هامشية أخرى أثقلت العرض، وأكدت فقط على الحركات التي أداها ممثلان رائعان، إلا ان هذه الحركات الاكروباتية الدالة فقدت معناها بسبب هيمنة أيديولوجيا القسوة. ولم نسمع في العرض سوى أربع كلمات كبيرة هي: الإنسان، العالم، الحياة، الموت. وكانت الإمكانية كامنة لتشكيل ثيمة معاصرة تلخص تراجيديا بيكيت الإنسانية، وتفصح عن ان العمل المسرحي يمكن ان يكون مكثفا ودالا لو انه اقتصر على الحركة الجسدية/ البصرية، وليس على الشرح والتوضيح وتكرار الحالات. ثمة بطء عربي في توظيف حركة الجسد، وثمة تقليدية تعبيرية في العنف والقسوة، وثمة تبسيط في الأداء.

في العرض الهولندي «شيء له مستقبل» نلاحظ أربع شخصيات تتقاطع حركاتها على المسرح، ذهابا وإيابا، لتشكل تركيبة من بنية صورة كلية للمجتمع وهو يجاور بين

المتناقضات، ويجري حوار صامت، دائم الفعل. إن الشخصيات التي لا يربطها بعضها بعضا أي رابط وتعيش في المجتمع نفسه، تتحرك، وتفعل، وتوجد، وكأنها ارادات متقاطعة، وهذه ثيمة من ثيمات العولمة التي تؤكد على الفردية، والعزلة، والعمل الفردي، لتستنهض طاقة جماعية من كل الأفراد، إضافة إلى المسرح الذي تحول إلى ساحة تتقاطع فيها الأقدام والأجساد، تشكل هي الأخرى بنية مكانية/ بصرية جميلة، فاعلة، مصحوبة بإشارات من الأيدي والأعين، وكأننا نعيش في عالم لا صوت فيه: كل فرد يبحث عن ذاته، وكل ذات موجودة في عالم كبير متغير، وثمة مستقبل يلوح في الأفق، يقول بأننا نعيش عصرا تنعدم فيه الإيديولوجيات، لا شيء يقف مانعا لتحقيق رغبة ما، أو طموح ما، كل الآفاق مفتوحة ولكن لا بد من عمل أو حركة أو صوت، فالسكوت الذي يلف الجميع ينكسر بالعمل الذي يؤكد هوية الفرد في عالم رأسمالي حديث. ولا يصور العرض المجتمع الهولندي الذي تتعايش فيه عشرات الجاليات، بل يصور المجتمع الإنساني الذي يشكل الغرباء فيه نسبة كبيرة. وبصياغات مباشرة وموضوعية يقدم العرض تصورا بصريا وحركيا عن ثيمة التآلف والأخوة بحيث تبدو لنا المسافات ممتلئة بظلال الأفعال ووجودها. وفي صياغات الجمالية التي تقدمها هذه العروض الشابة، يقرأ لنا الممثلون أفعالا أوسع من الفرد وأعمالا لا تختص بزمن، وهو ما يميز هذه العروض الشابة التي شملت هذه السنوات مسارح أوروبا التجريبية حيث تصبح السينوغرافيا هي النص، والممثل هو المؤلف، ليختفي المؤلف التقليدي تماما من العروض، في حين يعيد المخرج في كل عرض تصوراته السابقة ويضعها في موضع السؤال والتجديد.

في العرض اليوناني الجميل «اللامكان» تعاد علينا صياغة الأفعال ذاتها: البحث عن الفردية الفاعلة في أمكنة غير معلمة، وثمة نقطة ما في الأفق لا بد من الوصول إليها، نقطة غير محددة، لكنها تملأ فضاء التجربة، هي هنا، أو هناك، أو هنالك. وفي أبعادها هذه تتجسد الرغبات المتجاورة في الوصول إليها. وهناك ثمة من يصل وثمة من يتخلف. هذا السباق سبق وان قدم بطرق ونصوص مختلفة، سباق أجيال وشعوب وإرادات، بعضها يسقط كرحلة الطيور المهاجرة في البحر أو في الجبال،

وبعضها تقطع أجنحته فيركن إلى اقرب وهدة أو تلة، والقليل من يواصل رحلته للوصول إلى تلك النقطة المحددة. هل يعيد عرض «اللامكان» رحلة الطير عند السهروردي، أم أنه يعيد تركيب عرض هارولد بنتر في رحلة الطير؟ وثمة أعمال فنية عربية في هذا المجال، أهمها عمل الفنان المخرج قاسم محمد.

لا يخلو العرض من أيديولوجيا سياسية، فاللامكان ليس إلا هدفا ما، والذي لا بد من وضع برامج عمل للوصول اليهود. وفي العمق ثمة عشر وصايا للوصول إلى تلك البقعة الكائنة في اللامكان الإنساني لتحقيق الحرية.

في العرض البولندي «احتياجات أساسية»، تقدم مجموعة من الممثلات تصورا بصريا ـ حركيا عن الطاقة الروحية الكامنة في الإنسان وهي تسعى لتحقيق أحلام يقظة للوصول إلى جوهر ما يحتاجه الإنسان في حياته. هذه الرغبة المؤجلة الكائنة في الأعماق تستدعي عملا جماعيا بصريا كي يعاد تشكيلها واقعيا، ولذلك اتخذت شكل الرقص الإيقاعي، ووظفت البعد النفسي في التجاور والحوار، والملامسة الجسدية التي تعيد علينا تشكيل اللوحات؛ فالفعل مكاني واضح، والحركة زمانية مفسرة، ونحن ما بين الاثنين حيث تشكل على الناس رؤية الوصول إلى تلك النقاط البعيدة من مسيرة الإنسان، أي تحقيق الأحلام. في مثل هذه العروض نرى الشعر ولا نسمعه لفظا، ونعيش أبعاده أو نقرأ مفرداته، وكأننا نعيش في عالم فقد الصوت فيه.

(٤)

لم تكن فعالية الملتقى المسرحي مقتصرة على العروض المسرحية، بل كانت هناك فعاليات عديدة، أبرزها تقديم خمس مسرحيات كتبها أدباء مهاجرون. فهناك عمل مسرحي مشترك للدكتور عوني كرومي وياسين النصير، هو «مقتل الحلم الثالث»، ومسرحية لماجد الخطيب ومسرحية لطارق الطيب ومسرحية لعبد اللطيف اللعبي، ومسرحية لسليمان بن عيسى. وقد شكلت لهذه المسرحيات جلسة نقدية استمرت لثلاث ساعات، كما كانت هناك جلسات أخرى تناولت التعددية وثقافة احتكار

المعـاني، والمؤسسـاتية والـهيمنة الثقـافيـة ـ نحن والغـرب، والتي استـمرت ليـومين متتاليين. وهناك جلسة خصصت لعلوم التكنولوجيا والفنون، وورشة حرفية الممثل، وورشة فن الإضاءة، وورشة عن الحكي، وورشة عن إدارة خشية المسـرح، وورشة تحليل حركة الجسد، وورشة الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المسرح لبشار شموط من فلسطين، وورشة تحليل النصوص لماري الياس من سوريا، وورشة المهارات الصوتية للممثل لنيفين علوية من مصر، وورشة الارتجال المسرحي لكارولين خليل من مصر.

٤ . الدراماتورغ في المسرح الحديث

متطلبات العرض المسرحي الحديث

(١)

تعتبر شخصية الدراماتورغ من نتاج حداثة المدينة. وقبل أن تصبح هذه الشخصية مفهوما يتداوله العاملون في حقول عدة، ومنها المسرح، كان نواة في رحم النصوص المقدسة والدراما وعلم السياسة والاقتصاد. وبالرغم من أن مثل هذا الشخصية غير مسـموع بها خارج العاملين بالمسرح، فإنه يكفينا أن نعرف اليوم أنها من أهم البنى المعرفية في ثقافة المدينة، أعني الدراما والملحمة والسياسة والفلسفة. ويحدوني الأمل بأن أجيب عن تساؤل لأديب مهتم بكتابة أطروحة ماجستير عن الدراماتورغ في المسرح، وقد كتب إلي رسالة يحثني فيها على ان أكتب عن تجربتي الخاصة كدراماتورغ في المسرح العراقي. وبهذا تكون الفرصة لي مضاعفة: التحدث أولاً عن بنية شخصية الدراماتورغ كجزء من حداثة المدينةً، ثم التحدث ثانياً عن تجربتي المتواضعة كدراماتورغ في مسرحية «دزدمونة» من تأليف يوسف الصائغ وإخراج إبراهيم جلال، ثم التحدث ثالثاً عن قابليات هذه الشخصية في توليف نص الحداثة الذي يتألف من مستويات متباينة من الفعل الإنساني. ومثل هذه المهمة المركبة، لا يوفرها لا النص، ولا الإخراج، ولا التمثيل كلا على حدة. وهو ما سوف أتطرق إليه في تجربتي. ومن هنا يفيض الدراماتورغ على أي نص، وأي إخراج، وأي تمثيل، وأية مدينة، لأن ميدانه

العملي هو مسرح الحياة بكل ما تعني مفردة مسرح الحياة من أصول وفروع واشتقاقات.

أولى المسرح الحديث هذه الشخصية أهمية استثنائية بعدما اكتشفها، فأعطاها أهمية المايسترو في الفرقة السيمفونية، والذي يقود العمل الموسيقي ويشرف عليه وينفذه بطريقته الخاصة دون ان يمسك غير العصا المتحركة في فضاء المسرح. هذه الشخصية تعيش بيننا، وتتفهم كل ما يجري في محيطنا والعالم، وهي المطبخ والدماغ والممارسة، وهي القيادة والتنفيذ، وهي الصحيفة التي يجتمع فيها كل ما يمكن ان يقرأ، وهي الإيديولوجيا المهيمنة التي تعيد صياغة الحدث بما ينسجم وروح المرحلة، وهي التكوين الذي نراه ويختفي عنا وكأنه جزء من بنية النبوءات المستقبلية. هذه الشخصية موجودة في الكتب القديمة بصيغة الأنبياء والرسل، وفي المقدسات بصيغة الأولياء والعلماء والمفكرين، وفي الحياة اليومية بصيغة الحاكم والمسؤول. إنها شخصية تعيش معنا في الشوارع، وفي البيوت، وتقاسمنا الهموم اليومية لتصوغ منهجيه الدراما القادرة على إشاعة الحب والطمأنينة.

من الواضح أنني أبحث عن توصيف لشخصية الدراماتورغ، يتناسب ودوره الكبير الذي نعيش نتائجه. وسأشتق هذا التوصيف من المسرح إلى الحياة، ومن الحياة إلى الثقافة، لأجليه من كليهما إلى النقد. وعلينا أن ندرك أن هذه الشخصية هي في صلب كل مؤسسات البحوث والدراسات التي تسيّر العالم، وتمنهج الاقتصاد والسياسة والسلم والحروب. إنها كاتبة السيناريوهات المغيرة القادرة على إنتاج نص جديد. ولذلك، نجدها وهي تكوين هجين يجمع بين المؤلف والمخرج، بين الممثل والسينارست، بين الجمهور الحاضر وجمهور المستقبل، بين الأدب والاقتصاد، وبين الشخصية والنمط. ولهذا يمكن ان تكون هنا في هذه البقعة من العالم أو هناك. في هذا الزمن أو في الأزمنة القديمة. فلا تهملوها إنْ شاهدتم أفعالها على مسرح الأحداث دون حضورها المحسوس، أو إن سمعتم كلامها في ندوة تلفزيونية دون ان تطل علينا، أو عرفتم منشأ بضاعتها الأجنبية في السوق دون ان تعرفوا مستوردها، أو قرأتم خططها في درس جامعي لتغيير المناهج دون أن تعرفوا أين هي، أو لقنتكم تعاليم جديدة في

الخلق والتكوين والفكر والدين دون أن تنتمي إلينا، أو سمعتموها تتحدث في محافل دولية عن مشكلات القرن الخامس والعشرين دون أن تكون موظفة هناك. إنه الدراماتورغ الذي يصنع نصا جديدا من مرجعيات عدة، فالحداثة بحاجة دائما إلى من يسوق أطرها خارج سياق أي تنظيم أو طبقة. هكذا يشار إلى مدن الحداثة: باريس ولندن وموسكو وبرلين، على أنها مدن بهويات قومية وثقافية عريقة، تكونت بفعل إرادات ارتبطت بخطط تحديث وأسواق وسياسة منفتحة وطرق مواصلات وعمارة وفلسفة وتعليم واصول حكم وقوانين، ونصوص وفنون جديدة، كما أشير إلى بغداد ودمشق سابقا على أنها مدن الهوية العربية لارتباطها بحلقات مفصلية في التاريخ الإنساني. ولهذا، فإن علينا أن ندرك أن المدن لا تصاب بالشيخوخة إلا متى ما فقدت الدراماتورغ ـ المايسترو ـ الذي يكمل معزوفتها التي ابتدأت بأطر قديمة ثم تطورت إلى أطر أكثر حداثة. وربما نعيد إلى الأذهان ان الصراع الدائر الآن في العراق بين القوى المختلفة هو من اجل إعادة بغداد إلى هويتها كمركز لحاضرة الدولة العربية الإسلامية، بعد ان ضعف هذا المركز وتناهبته مدن أخرى مثل القاهرة والرياض ودمشق وطهران وغيرها. وكل طرف من أطراف الصراع يفهم مركزية بغداد بطريقة مختلفة.

لا شك بأنني أحلق بعيدا عن السرب الذي يغني وهو طائر، فأتحدث عن شخصية لم نتعرف عليها في ثقافتنا بما يكفي، بينما هي جزء من نتاج المدينة الذي يحرك فينا كل مفاصل التقدم والتأخر. فكما هي في المسرح لا تظهر على خشبة المسرح ولا يمكن للمشاهد أن يتعرف عليها، كذلك هي في حياة المدينة، ترى أفعالها دون شخصيتها، وتعيش في منهجيتها دون ان يتاح لك الفرصة للتحاور معها، وهي لا تكتب نصا بل تكتب سيرة للنصوص التي تظهر في مرحلة معينة.

II

قبل أن نبدأ بالحديث عن ماهية الدراماتورغ في مسرحنا العراقي، علينا أن نفهم ما هو مفهوم المسرح الحديث عندنا. ففي المسرح التقليدي، لا يوجد دراماتورغ. وإن

وجد، كان عبارة عن شرائح غير واضحة، شرائح مكونة من عدد من مفردات العرض المسرحي، بما فيها المؤلف والمخرج ومدير المسرح والمنتج والصحافة والناقد. ومن هنا ظلت اللفظة غريبة على مسرحنا العراقي قبل إخراج مسرحية «دزدمونة» ليوسف الصائغ، التي أخرجها الفنان إبراهيم جلال، والذي أصر على أن يكون ثمة دراماتورغ معه في العمل المسرحي. وكان قد اقترح أن أكون أنا الدراماتورغ في ذلك العمل. كانت هذه هي المرة الأولى المفاجئة بالنسبة لي، ولذلك يمكن القول بوضوح إننا لم نكن نجد حضوراً لمفهوم الدراماتورغ في المسرح العراقي قبل نهاية الثمانينات. وقبل هذا الوقت، جرى تداول مصطلحات جديدة من قبل المسرحيين العراقيين، خاصة القادمين من الدول الغربية والشرقية من قبيل: العرض المسرحي، الميزانسين، والدراماتورغ، وقراءة العرض، وإنتاج العرض المسرحي... الخ. وهي نزعة أسلوبية رافقتها اجتهادات فنية أثبتت قدراتها على ترسيخ مثل هذه المصطلحات لاحقاً، خاصة لدى المخرج المبدع قاسم محمد؛ فقد نقل لنا بحرفية فنية عالية الكثير من مفاهيم الإخراج في المسرح السوفياتي إضافة إلى قدراته الفنية العالية كمجدد في الابتكار والتنفيذ ودقة المفهوم. ورافقه الأستاذ الكبير سامي عبد الحميد الذي كان بالفعل ديناميكية الإخراج وسعة نشاطه الأكاديمي والخاص. وكان بالقرب منهم مخرجون فاعلون، وربما يكون الأستاذ المرحوم إبراهيم جلال في قمة من استثمر جهوده الدراسية والفنية في تثبيت تيار إخراجي متميز إلى ان جاء بعده رعيل متمكن من الإخراج منهم الدكتور عوني كرومي ونخبة متميزة من المخرجين الذين يضيق المجال عن ذكرهم.

كنت أعتقد بأن عملي بالمسرح ناقدا ومتابعا قد أعطى انطباعا للآخرين، خاصة المخرجين، بأنني ربما أكون صالحا للقيام بدور الدراماتورغ. وكان أسلوبي في المرافقة للمسرحيات أثناء التمارين والذي دربت نفسي عليه طوال عشرين سنة قبل ان أكون دراماتورغا، هو صيغة شعبية لمفهوم الدراماتورغ. أي أنني كنت أبدي ملاحظاتي على كل مفردات العرض المسرحي، وكانت صدى تلك الملاحظات ايجابية في معظم الأحيان. وقبل هذه المهمة، لم يكن لدي أو لدى الآخرين أي تصور عن موقع الدراموتورغ أو الكيفية التي يعمل بها. ولذا، قلت لنفسي: فلأبدأ بالطريقة التي كنت

أعمل بها مع المخرجين أثناء مشاهداتي لأعمالهم قبل العرض من تقديم ملاحظات حول الخطة الإخراجية وكيف تنفيذها من قبل الممثلين، وعلى الترابط بين المشاهد، وعلى الأداء، وبالتالي على بنية النص نفسه وسير العملية الفنية كلها، ثم عن العلاقة بين النص والمرحلة. وقمت نتيجة تلك المتابعة بأول إحصاء ميداني للجمهور وقاعات العرض وتكاليف العرض وأجور الممثلين والنصوص المحلية التأليف والأجنبية التأليف، وتلك التي أعدت عن مسرحيات ثم تأثير مدارس المسرح العالمية على مؤلفينا ومخرجينا. وتعد دراستي المسندة ببيانات إحصائية عن مواسم المسرح واحدة من الدراسات القائمة تفهم عملي للمسرح. ولذلك كانت معظم ملاحظاتي قائمة على المسرحية قبل العرض وبعد العرض، داخل المسرح وبين الجمهور، في الثقافة الخاصة وفي الصحافة. وقد أنتج هذا الدوران النقدي المتابع روحية منفتحة على تجارب الشباب أيضاً، مما مكنني من أكون قريبا من كل أعمال الفنانين ـ كبارهم وشبابهم. ثم تجدني اليوم، ونتيجة لهذه الحصيلة النقدية وأنا اهتم بالعلاقة بين المثقف والمدينة بغية تشخيص ملامح لحداثة الثقافة العراقية مستقبلا.

كان الأستاذ إبراهيم جلال، خريج المدرسة الأمريكية، متشوقاً جدا لتطبيق منهجية برشت في المسرح الملحمي على الطريقة الأمريكية، لذلك كان يعمل وفق منهجية شبه مغايرة لسياق الإخراج الحديث، وهي الجمع بين الكلاسيكية المدرسية والتجريب. ويوم جلسنا في مديرية السينما والمسرح: المؤلف يوسف الصائغ، والمخرج إبراهيم جلال، وأنا، للتداول حول عرض مسرحية «دزدمونة» والكيفية التي تسير عليها الخطة الإخراجية وكتابة النص الجديد الذي سيعرض، كانت مهمتنا صعبة. فثمة ثلاث إرادات بدأت تطرح أفكارها حول العمل؛ كان المؤلف يريد الالتزام بالنص كما كتبه هو، لإيمانه بأنه نص مكتمل، لكن هذه النزعة لم تخل من هيمنة المؤلف على سياقات العمل، لا سيما وان المؤلف يومذاك كان مديرا للمسرح والسينما، وشاعرا له صوته الشعري الخاص، ومثقفا متعدد الاهتمامات بين الرسم والصحافة والكتابة. ولتوخي الدقة أقول إن النص كان مكتمل البناء، ومن الصعب أن تحذف منه أو أن تضيف إليه، نص فيه من الأدبية الكثير وفيه من المسرحية الكثير أيضاً. واستغرقت عملية الأخذ

والرد جلسات عدة، إلى أن وافق المؤلف على اختصار بعض المشاهد الخاصة بالمحقق وعطيل. وكان ذلك إيذانا بقبول وجود رأي يغير من مادة وحجم النص. أما المخرج إبراهيم جلال، فقد أراد أن يحذف مشاهد كاملة من النص، خاصة المشاهد التي تقال على لسان المحقق لطولها ويكتب بدلا عنها مشاهد جديدة تؤكد على رغبة دزدمونة التمرد على سلطة القانون . . . هل كانت ثمة رغبة دفينة لدى يوسف الصائغ بان يكون هناك ممثل للعدالة في النص المسرحي لغياب العدالة تاريخيا من حياته السياسة وبلده بحيث جاء تمسكه بنصوص المحقق بمثابة دفاعه الشخصي أمام مدعين عليه؟ لذلك رفض الأستاذ يوسف الصائغ أن يغير الكثير، واكتفى بالقول إنه سيدرس الموضوع. لقد وجد المخرج أن لغة بعض المقاطع ترتبط بتفسيرات نفسية لدزدمونة، وكأنها ربة بيت، وهو ما لا ينسجم وطبيعتها وطبيعة الدراما التي تنهل من خلفيات شكسبير التراجيدية. ثم جاء دوري كدراماتورغ مبتدئ لأبدي ملاحظاتي على الحوار وأنا بين قمتين، إخراجية وتأليفية. ولا أخجل من القول إنني كنت خائفا من أكون على غير ما يرغب المخرج والمؤلف، ومن ان صوتي لن يضيف أو ينقص من النص، حيث كنا ما نزال في مرحلة إعداد النص قبل أن يقرأه الممثلون. وقد شهدت التمارين تفاوتا بين رؤيتي ورؤية إبراهيم جلال إلى حد أنه استخف في أحد الأيام بوجودي لأنني لم أكن متوافقا معه. فقلت: ثمة شيء ما في يوسف الصائغ من السينما، خاصة اللقطات الكبيرة، حيث التركيز على انفعالات الجسد كانت واحدة من ثيماته سواء في الشعر أو في القصة، وربما يكون ما قرأناه في روايته «اللعبة والمسافة»، وفي أشعاره يؤكد على أن جمله القصيرة وكثافتها كانت عامل تركيز على ردود الأفعال التي تستجيب لها الشخصيات المتحاورة. ولهذا، لا يوجد سرد يتأمل أو يشرح، ولا وصف يفسر، وإنما كان كل بناء الجمل يقوم على الشحنة الشعرية. وثمة شيء في طريقة إبراهيم جلال من أبهة الكلاسيكية الحديثة التي لا تريد ان تعزل النص عن السياق الاجتماعي العام. ولذلك، فإن الأحداث وان حدثت في بيئة السرير والصالة إنما تخرج للمجتمع، ولهذا كان لا بد للمحقق من أن يكون شاهدا ومفصلا في تحريك النص من الدراما الأسرية إلى الدراما الاجتماعية. هذا الجو خلق نوعا من فهم المخرج للنص مغاير لطبيعة الحوار

والسرد عند المؤلف، فجاء العرض، كما لاحظنا أثناء التمارين، متأرجحا بين موقعي السرير والصالة، وهو ما لا يتلاءم وسياق تقديم نص شعبي ولكن بأبهة كلاسيكية. وكانت ملاحظاتي تنصب على تغيير هذا الفهم، الأمر الذي تطلب تغيير المحقق من وجدي العاني إلى جواد الشكرجي، واعتماد شخصيتين لدزدمونة، هما ليلى محمد وداليا فخري بدلا من شخصية واحدة. وكانت ليلى تميل إلى إظهار الفعل الخارجي جسديا ولفظيا، بينما تعتمد داليا على البعد النفسي الدفين لتظهره بصوت مفجوع وقوي. ولأن الشخصيات لم تتفهم طبيعة التحولات اليومية التي يجريها فريق العمل، فقد جعلها ذلك تصطدم بملاحظات المخرج المتكررة والمتغيرة، الأمر الذي خلق نوعا من الإرباك. وبينما كان الأستاذ إبراهيم جلال يريد العرض أن يكون في الصالة وبين الجمهور وليس تحت استر وألسن وحركات تعبيرية للوجوه والأعين، ويريده أن يكون مشتركا مع الجمهور حتى يمنحه الإحساس بأن مأساة دزدمونة وعطيل ليست مأساة قصور وأحداث حربية، بل هي إنسانية ويمكن ان توجد هنا أو هناك. هذه الثيمة البرشتية يحولها إبراهيم جلال إلى واقعة. ولكن على النص ان يكون أكثر شعبية بالرغم من لغته الشعرية المتماسكة وإيحاءاتها الفكرية ودلالاتها العامة.

كان دوري هو الجمع بين هاتين الرؤيتين وليس التوفيق بينهما، أملا في إيجاد مسار ثالث يوحد الاثنين دون أن نركز على أحدهما. وقد ركزت في ملاحظاتي على أن يكون العرض واقعيا شعريا، يغذي شحنة يوسف الصائغ الشعرية ويحلق بالموضوع إلى مصاف التراجيديا الحديثة التي تنزل من سماء الحدث إلى البشر، ولكن البشر النماذج: دزدمونة وعطيل وياغو والمحقق والوصيفة، وكلها مفردات خلق يوسف الصائغ لحمها ودمها، فأراد منها ان تحلق بعيدا عن شكسبير، وتسكن في أدمغتنا كنص شعري درامي يقرأ ويمثل، وفي الوقت نفسه يبحث عن انعكاسات الحوار داخل الشخصيات بطريقة تقرب المشاهد من ردود الأفعال وتأويلها. وركزت على طريقة الأستاذ إبراهيم جلال التي يريد بها أن يبني دراما برشتية قائمة على التغريب من خلال المفارقة بين ما يجري وما يمكن ان يعاش واقعيا. فكانت أولى مهمات الدراماتورغ، كما سجلت في يوميات الممارسة هي: البحث عن التوافقات فنيا، دون أن يعني ذلك

التوفيق بين منهجين أو رؤيتين. وهذا ما حصل. فقدم العمل وهو يحمل خصوصية مؤلف معاصر يكتب نصا تراجيديا معاصرا بحلول اجتماعية، وبرؤية مخرج جعل النص الممثل ممكن الحدوث شعبيا لما يمتلكه من روح المدينة الحديثة.

كانت حصيلة تجربتي كدراماتورغ في دزدمونة هي كتابة ثلاث مقالات تحت عنوان رئيس هو «دزدمونة بين الأدب والدراما»، حيث ركزت على مفهوم «الرؤية» لدى المؤلف والمخرج. وكان المقال الأول عن «النص والرؤية» وهو عن التأليف، والمقال الثاني عن« الإخراج وتشكيل الرؤية» وهو عن الإخراج، والثالث عن «التمثيل وتجسيد الرؤية» وهو عن الممثلين. ويلاحظ أنني ركزت على «الرؤية» كمفهوم مشترك لثلاثة حقول هي: النص والإخراج والتمثيل.

وخلاصة الرؤية أن يوسف الصائغ كان يركز على صراع حضاري بين عطيل المنحدر من البيئة الشرقية ودزدمونة المنحدرة من البيئة الغربية. وتتلخص رؤية المؤلف في جعل هذه الثنائية قطبين على فراش واحد، حيث كل منهما يمارس أخلاقياته. أما الإخراج، فركز على إظهار هذه الثنائية مفترقة ومغربة على المسرح، مشحونة بوحدة جدلية تعبر القارات والشعوب لتصبح معطى فنيا خارج أي توصيف محلي. وهي رؤية إنسانية بعيدة عن انتمائية قومية أو دينية أو مركزية، في حين ان التمثيل كان يركز على إظهار الرؤيتين تجسيديا وكأن عصرنا الحاضر يعيش بكلتيهما معا. وعلينا أن نفهم التجاور ومن ثم المحاورة. كل هذه المفهومات التي جسدت والتي لم تجسد كنت أسجلها يوميا بعد التمارين لنجتمع في اليوم الثاني في غرفة الأستاذ يوسف الصائغ أو في مسرح الرشيد لنطرح أفكارنا بصددها. وللأمانة، أقول إن الأستاذ إبراهيم جلال كان يستمع إلي أكثر من الشاعر يوسف الصائغ الذي وجد بعض طروحاتي تدخلا في فهم نصه لأؤكده كمبدأ قار في ثقافة يوسف الصائغ ونتاجه، وهو: جدلية الخيانة، وقد كتبت عن هذه الجدلية قليلا، ويمكن أن أفرد لها بحثا في المستقبل أبين فيه أن كل أدب يوسف الصائغ ينهل من جدلية الخيانة كمبدأ درامي مستحدث له، كتب فيه كل نصوصه القصصية والشعرية والمسرحية. وهو موضوع مؤجل مثل بقية المواضيع التي أشرت إلى أفكارها الكبيرة ثم تقاعدت بين رفوف مكتبتي. ومنها دراما الشخصيات الخمس في

كل أعمال المرحوم غائب طعمة فرمان. لماذا جدلية الخيانة عند يوسف الصائغ؟ ولماذا الشخصيات الخمس عند غائب طعمة فرمان؟ هذه هي الأسئلة التي تشكل جزء من شغل الدراماتورغ الذي اشتغل على ميادين عدة في الثقافة العراقية. فهل يمكن أن يعد ذلك ناتجا من نتائج بنية الدراماتورغ في الثقافة العراقية؟

(٣)

هل يمكننا الحديث عن الدراماتورغ دون الحديث عن المؤلف وعن المخرج، وعن وجود فكرة نص ووجود خشبة تمارين، ووجود ممثلين ووجود خطة للإخراج؟ لا أعتقد بإمكان ذلك، فالدراماتورغ هو نتاج كل هذه المفردات ومحرك لها أيضاً، ولكن ضمن اطر منهجية. ومن هنا، يكون موقعه في المسرح هو موقعه في المدينة: شخصية تتلبس كل الشخصيات، وفكرة توجد في كل الأفكار، وشريحة مهمة في كل الطبقات الاجتماعية. ولذلك لم يستقر في ثقافتنا المحلية على توصيف كامل له بعد بحكم أن دراستنا لتركيبة المجتمع لم تنضج بعد، في حين انه في الثقافة الغربية قد استقر وفعل وتفاعل وتوصف، حيث يلجأ إليه السياسي في حملاته الانتخابية لتحديد اتجاهات الرأي العام، وتلجأ إليه الشركات في دراسة الجدوى والعمالة والأسواق لفتح مجالات الانتشار والتسويق، وتلجأ إليه القيادات لوضع سيناريو متحرك للعمليات، وتلجأ إليه الدول كما الأفراد لتحديد مساراتها في القرون القادمة.

ربما يكون الاستقرار قد تأتى له في الغرب من ثقافة إنتاج المجتمع، تلك الثقافة التي تعتمد على الحرية والتنظيم الشاملين لكل مرافق الحياة، وربما تغذى بعد ان أصبح فاعلا في التنظيم من فن السينما، حيث السيناريست يلعب دورا كبيرا في تقليب فكرة المؤلف الأساسية، وتحديد مسار التصوير ومراحل الكلام، بما يجعل العمل منسجماً مع سياق المعاصرة. ويمكن للدراماتورغ أن يعيد تقليب المشاهد مرة ومرات تبعا لمستجدات العمل. والدراماتورغ اليوم هو جوهر فكرة الحداثة في مسرح الحياة، حيث جرى تعويم المؤلف، وأصبحت مرجعيات النص نصوصا ممتدة في التواريخ، وهذا يعني أن

الدراماتورغ ما إن وضع قدميه على خشبة المسرح، حتى هيمن على بنية النص والإخراج والتمثيل، فأصبحت الدراموتورغية لغة مخزونة في كل تفاصيل العمل. ومن هنا، لا يفكر الدراماتورغ بالنص فقط، بل بالحركة وبالفعل، وبالعلاقات بين لوحات العرض، كما يفكر بالجمهور وبالصحافة وبالإعلان وبالنقد، وبدور العرض، وبالإنتاج، وبالدعاية وبالتسويق وبتطور تقنية المسرح، وبالعلاقة بينه كمفكر حركي فاعل وتطورات المدينة، وأخيرا يفكر بان يضع النص ضمن سياق الثقافة الوطنية وتياراتها المعاصرة. هذه المهمات الجديدة للدراماتورغ تزيد من أعبائه وتحمله مسؤوليات البحث عن أفق جديد للدراما، أعني للحياة. وعليه أن ينهض بها كلها بطريقة متوازنة.

الهوامش:

الفصل الأول: أسئلة الحداثة

١ ـ المسرح وأسئلة النهضة

١ . كانط، دفاتر فلسفية: الحداثة، إعداد وترجمة: محمد سيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ص ٤٤ ـ ٤٦ .

٢ . هايدغر، المصدر نفسه، ص ٦٢ .

٣ . دانيال هيرفيوليجي: المصدر السابق، ص ٢٦ .

٢ . مفهوم الدراما وتوصيفها

١ . موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الثالثة ١٩٩٣، ص ٢٩٨ .

٢ . المصدر السابق، ص ٤١٦ .

٣ . المصدر السابق، ص ١٥ .

٤ . «فن الدراما»، تأليف: ميشال ليور، ترجمة أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، آب ١٩٦٥، ص ٧ .

٥ . المصدر السابق، ص ٧ .

٦ . المصدر السابق، ص ٨ .

٧ . المصدر السابق، ص ٨ .

٨ . المصدر السابق، ص ٩ .

٩ . «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب»، منشورات مكتبة لبنان، تأليف مجدي وهبة وكامل المهندس، مادة الدراما، ص ٩٤ .

١٠ . فن الدراما، المصدر السابق، ص ٩ .

١١ . المصدر السابق، ص ١٠ .

١٢ . المصدر السابق، ص ١١ .

١٣ . المصدر السابق، ص ١١ .

١٤ . «ما الذي يحدث في هملت»، تأليف جون دوفرولسون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٢١٨، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ـ دار الرشيد للنشر ـ بغداد١٩٨١ .

١٢ . «المصطلحات الأدبية الحديثة»، تأليف الدكتور محمد عناني، منشورات الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، سنة ١٩٩٦، مادة الجدلية، ص ١٧ .

٣.القالب الفني ومتطلبات التحديث

١ . بيتر بروك، الأعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الهلال، ٢٠٠٢، ص ١٢ .

٢ . أوراق خاصة من تجربتي مع المخرج قاسم محمد . وقد شهدت هذه التجربة التي امتدت لسنوات طويلة متابعة يومية للتمارين التي يجريها المخرج قاسم محمد على أعماله . وكنت متابعا وكاتبا عنها في الصحافة، وكنت أيضا موافقا ومعارضا ومخالفا لما يجري . وكانت من نتيجتها وأنا أهم بالدخول إلى عالم المسرح الحديث لأشاهد تمارين مسرحية مجالس التراث أن طلب قاسم محمد من مدير المسرح منع أي شخص من خارج إدارة العاملين دخول المسرح، فمنعت من متابعة تمارين الفنان قاسم في هذا العرض، فقط بعدها عدنا لمتابعة أعماله .

٣ . أوراق خاصة من تجربتي مع المخرج إبراهيم جلال كدراماتورغ في مسرحية دزدمونة للشاعر المرحوم يوسف الصائغ .

٤ . الحداثة : المصدر السابق، ص ٦٢ .

٥ . دراما التغييــــر، برتولد برشت، ترجمة واختيار قيس الزبيدي، ص ١٣١ نشر دار كنعان، ٢٠٠٤ .

الفصل الثاني ـ المسرح في القرن العشرين

١. الإرهاصات الأولى للتحديث

١ . الفريد جاري وانتو ارتو والدعوة إلى تحطيم النص، ليلى بنت عائشة . أصل هذا النص محاضرة للأستاذة عائشة ألقتها في الدورة السابعة عشر لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٢٠٠٥) في القاهرة .

٢ . الدكتور سعيد إبراهيم عبد الواحد، مسرح العبث : ما هو؟ ماذا بقي منه؟ . مقال على شبكة الانترنت .

٣ . المصدر السابق .

٤ . بول شاؤول «الندوة الفكرية التي تعقد على هامش مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي» .

٥ . فرحان عمران موسى «خصائص مسرح اللامعقول»، مقال على شبكة الانترنت .

٦ . المصدر السابق .

٧ . بول شاؤول : المصدر المذكور أعلاه .

٢. الهوية والحداثة

٣. المسرح والتجديد الفكري

١ . «حداثة التخلف : تجربة الحداثة»، تأليف مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جتكر، نشر مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط، ١ ١٩٩٣، ص ٣٢ .

الفصل الثالث . تيارات الحداثة في المسرح

١ . «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» تأليف مجدي وهبة وكامل المهندس منشورات مكتبة لبنان ط١ ١٩٧٩ مادة المسرح الملحمي ص ١٩٧ .

٢ . الحداثة، ص ٣٠ .

٣ . جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ص ٩٤، ١٠٠، ١٠١ .

٤ . تجارب مسرحية، نديم الوزة: وعي الهزيمة، قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية، ٣٠ تموز ٢٠٠٦ .

٥ . معجم المصطلحات، ص ١٩٧ .

٦ . جاك دريدا، الكتابة والاختلاف: مسرح القسوة وحدود التمثيل، ترجمة الشاعر كاظم جهاد، ص ٨٤ .

٧ . المصدر السابق، ص ٨٠ .

٨ . المصدر السابق، ص ٨٢ .

٩ . المصدر السابق، ص ٨٣ .

١٠ . المصدر السابق، ص ٨٧ .

١١ . المصدر السابق، ص ٩٥، هامش الصفحة .

١٢ . المصدر السابق، ص ٩٥ .

١٣ . المصدر السابق، ص ٩٧ .

١٤ . مقال في الإنترنت نشر في أحد المواقع العربية . لم يذكر اسم الكاتب ويبدو أنه لكاتب بولوني، كما لم يذكر اسم المترجم ولا سنة النشر .

١٥ . المصدر السابق .

١٦ . بيتر بروك، الأعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، ص ٣١٣ .

١٧ . المصدر السابق، ص ١٨٣ .

١٨ . بول شاؤول، الندوة الفكرية على هامش المسرح التجريبي بالقاهرة .

١٩ . الكتابة والاختلاف . مصدر مذكور، ص ٨٢ .

٢٠ . المصدر السابق، ص ٨٣ .

٢١ . المصدر السابق، ص ٨٩ .

٢٢ . معجم المصطلحات، مصدر مذكور، ص ١٩٧ .

٢٣ . دراما التغيير : دراسات مختارة في المسرح الملحمي اختيار ومراجعة الدكتور قيس الزبيدي، منشورات دار كنعان، ٢٠٠٤ . مقال المفاهيم الأساسية لمسرح برشت بقلم الدكتورة لميس العماري، ص ٣٣ .

٢٤ . المصدر السابق، ص ٣٤، ٣٧ .

٢٥ . المصدر السابق، ص ١٢١ .

٢٦ . المصدر السابق، ص ٢١٩ ـ ٢٢٩ .

٢٧ . المصدر السابق، ص ١٢٩ .

٢٨ . المصدر السابق، ص ١٣٠ .

٢٩ . المصدر السابق، ص ١٣٣ .

الفصل الرابع - التقنية والحداثة

١ . هناء عبد الفتاح، المسرح والحرية في ضوء التجربة البولندية، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الحادي عشر، صيف ١٩٩٢، ص ١٦٣ .

٢ . المصدر السابق، ص ١٦٦ .

٣ . كارل فون آبن، دراما التغيير، ص ١٢٥ .

٤ . د محمد التهامي العماري، سيميائيات المسرح، مجلة عالم الفكر، العدد ٢، المجلد ٣٣، ديسمبر ٢٠٠١ . ص ٢٦١ نقلا عن الناقد البلجيكي اوكتاف زيخ .

٤ . انغليكا هورفيز، دراما التغيير : عمل برشت مع الممثلين، ترجمة قيس الزبيدي، ص ١٢٠ .

٥ . هناء عبد الفتاح، مجلة فصول، ص ١٦٤ .

٦ . المصدر السابق .

٧ . بيتر بروك، الأعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، ص ٢٩٨ ـ ١٦٤ .

٨ . برتولد برشت : دراما التغيير، ص ١٨٢ .

٩ . المصدر السابق، ص ٢١٩ ـ ٢٢٢ .

١٠ . أندريه تاراكوفسكي، النحت في الزمن، ترجمة أمين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦ . ص ٧٣ .

١١ . هناء عبد الفتاح ـ مجلة فصول مصدر، مذكور هامش ٢٩ ص ١٦٩ .

١٢ . د . جميل حمداوي، شعرية العرض المسرحي والجمالية، مجلة البيان، العدد ٤٤٥، أغسطس ٢٠٠٧ .

١٣ . بيتر بروت، مصدر مذكور، ص ١٣٥ ـ ٢١٧ .

الفصل الخامس ـ الحداثة في المسرح العربي

١ . المسرح في الوطن العربي، الدكتور علي الراعي، الطبعة الثانية، ٢٤٨ عالم المعرفة، ١٩٩٩ . وقد صدَّر الدكتور الراعي بحثه «بإهداء إلى الوطن العربي الكبير: إنهم يرونه بعيدا، وأراه قريباً !دالا به على الحس القومي. وهو خدمة ثقافية ذات بال لفكرة الوطن العربي الواحد»، ص ٢٩ . ولم يخل كتاب الدكتور الراعي من نزعة مصرية تسم معظم مسارح البلدان العربية حيث نشأت بفعل المسرح المصري !!ويبدو أن اطلاعه المحدود على تاريخ المسرح في العراق ـ بالرغم من إشارته لجهود الفنان يوسف العاني والمخرج قاسم محمد على مساعدتهما له، لكنهما آثرا أن يهتما بما أنجزاه دون إنجازات الفنانين والمخرجين الآخرين، وإن جاءت الإشارة إليهم مقتضبة ـ وقد جانبه الصواب مثلا حين حدد نشوء المسرح في العراق بعام ١٩٢٦ بزيارة فرقة جورج أبيض للعراق؟!! في حين ان بداية المسرح العراقي تمتد إلى عام ١٨٨٨ في الموصل، وفيه مؤلفات مسرحية ونصوص كثيرة. ولو اطلع الدكتور الراعي على محاضرات الدكتور الزبيدي، وهي من جامعة القاهرة، لاهتدى إلى الرأي الصواب. وفي الكتاب الكثير من الآراء غير الدقيقة التي لسنا هنا في مجال التصدي لها. ومن المؤسف أن ناقداً متميزا مثل فاروق عبد القادر الذي قدم كتاب الدكتور الراعي في طبعته الثانية قد أغفل هو الآخر مثل هذا الاضطراب وهو المطلع على تطورات وإنجازات المسرح في العراق.

هناك كتب كثيرة، منها كتاب الدكتور علي الزبيدي: «المسرحية العربية في العراق» ١٩٦٦، وهي مجموعة محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية في القاهرة. وواضح من العنوان أن الدكتور علي الزبيدي قد خص العراق والمسرحية العربية فيه فقط. وهذا يعني وجود مسرح بلغات أخرى في العراق ـ منها المسرح الكردي ـ ولكن المحاضرات ليست معنية بدراستها. ويرجع الدكتور الزبيدي المسرح إلى جذوره البابلية والسومرية ومأساة كربلاء وإلى فترة الاحتلال العثماني معتمدا على دراسات سابقة كدراسة الدكتور جميل سعيد «نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق» ١٩٥٤، وعبد الله الجبوري «نقد وتعريف» ١٩٦٢ .

٢ . المسرح في الوطن العربي، الدكتور علي الراعي، الطبعة الثانية، ٢٤٨ عالم المعرفة، ١٩٩٩ حيث يشير الدكتور الراعي إلى جذور المسرح المصري.

٣ . مجلة ألف، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦ .

٤ . المسرح في الوطن العربي، الدكتور علي الراعي، ص ١٣٦ . وكانت تصورات هذا الجزء من البحث معتمدة بشكل أساس على كتاب الدكتور الراعي.

٥ . سعد الله ونوس: الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق

١ . نديم الوزة، وعي الهزيمة، قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية .

٢ . أحد مواقع الإنترنت، سعد الله ونوس في سطور، آب ٢٠٠٦ .

٣ . الدكتور علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص ١٨٤ ــ ١٨٥ . ستكون تصورات هذه الفقرة من البحث معتمدة بشكل أساس على كتاب الدكتور الراعي .

٤ . يان فانسينا، المأثورات الشعبية، ترجمة الدكتور أحمد مرسي، منشورات مكتبة الدراسات الشعبية, ١٩٩٩ ص ١٦١ .

٥ . الحداثة : قضايا وشهادات صيف، كتاب ثقافي دوري، ١٩٩٠ . ص ٨ .

٦ . د. جميل حمداوي، أبو حيان التوحيدي للطيب الصديقي بين جدلية المثقف والسلطة وفن البساط : فوانيس، مصدر على الإنترنت .

٧ . المصدر السابق .

٨ . عبد الرحيم محلاوي، مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي .

٩ . المصدر السابق .

١٠ . تجليات الاحتفالية في المسرحية نص في موقع إلكتروني عن عبد الكريم برشيد .

١١ . المصدر السابق .

١٢ . عبد الرحيم محلاوي مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي .

الفن التشكيلي في القرن
العشرين عالمياً وعربياً

مي مظفر

الفن التشكيلي في القرن العشرين عالمياً وعربياً

مي مظفَر

١. الحركات الفنية الحديثة في العالم

مقدمة

الفن كما تصفه الفلسفة، وسيلةٌ من وسائل إدراك العالم بصريًا. وهو، كما يراه هربرت ريد، مستشهدًا بقول جوزيف كونراد: «سؤال يطرحه الإحساس البصري على العالم المرئي، وسيظل هذا السؤال قائمًا. أما الفنان، فهو الإنسان الذي تتملكه الرغبة بتحويل مدركاته البصرية إلى شكل مادي، ويمتلك القدرة على ذلك. فالتبصر هو الفعل الأول، أما الفعل الثاني فهو القدرة على التعبير، ولا يمكن الفصل بين الاثنين: الفنان يُبصر ما يُعبّر عنه، ويعبّر عما يُدركه بالبصيرة»(١). وما تاريخ الفن إلا تاريخ الطرق المختلفة التي رأى فيها الإنسانُ عالَمه.

ليس القصد من هذا البحث استعراض تاريخ الفن في العالم خلال القرن العشرين، وإنما اعتماد التسلسل التاريخي للحركات الفنية وسيلة لاستعراض أهم المتغيرات التي طرأت على أساليب التعبير البصري نتيجة لتغيّر نظرة الفنان إلى العالم، وانعكاسها

على مفاهيمه وأشكاله وصياغاته. وستمضي هذه الورقة في تتبع الحركات الفنية خلال القرن العشرين في الغرب أولا، ثم تتناول الفنون التشكيلية في البلدان العربية، وعلاقتها بالمدارس الفنية وحركاتها في الغرب، وما نجم عن ذلك من صراع للبحث عن خصوصية فنية نابعة من وعي الفنانين العرب بإرثهم الحضاري وتراثهم الفني العريق، وبيان ما حققه المبدعون من منجزات في ضوء سعيهم الدائب إلى إيجاد معادلة بين الداخل والخارج، بين المحلي والعالمي.

نظرة جديدة إلى العالم

كان العالم الغربي يتطلع إلى عصر جديد قادم مع بداية القرن العشرين، نتيجة لما زرعه القرن التاسع عشر من إيمان بالتقدم، وهو تقدم مادي وتكنولوجي في غالبه. غير أن هذا الترقب لقي ردود أفعال متباينة. فتوجس البعض ريبة من هذا التقدم، ورأوا فيه صورة لحياة متشظّية، وازدياد مظاهر العنجهية والاضطهاد، كما رأوا فيه فقدان صلة الإنسان بالطبيعة الخارجية وبأعماق ذاته فقدانًا لا رجعة فيه. بينما رأى البعض الآخر أن هذه المظاهر كلها شاهد على مجيء عالم أفضل، وأن التكنولوجيا ستنتصر لا محالة على مساوئها الخاصة، وستدخل الصناعة وفرةً تُنهي الصراعَ بين الأمم، فيسود التكافل والتعاون بين الناس. لقد كان العالم في كل مكان تقريبًا يتطلع إلى قرن جديد تسوده الرفاهية وتتحقق فيه العدالة. ولكن، لم يشهد قرن ما شهده القرن العشرون من حروب تميزت بكثرة عددها وضراوة أحداثها. عشرة عقود شهدت من التغيّرات في الحياة ما قلب موازينها وخلخل قيمها وبدّل أنماطها، كما شهدت من الاكتشافات العلمية والثورة التكنولوجية الساعية إلى خدمة الإنسان ورفاهيته بقدر ما شهدت من انتهاكات لحقوق هذا الإنسان عن طريق الثورات والحروب والمجازر الدموية.

كان لكل ذلك انعكاساته وتأثيره على الفنان وعلى المشهد الفني عامة الذي تسارعت فيه وتيرة التغيير والخروج عن التقاليد الفنية ومفاهيمها، فتغيرت تبعا لذلك القيم الذوقية والجمالية تغيّرًا جذريًا. فقد أصبح العمل الفني من جانب، أكثر عالمية

وأبعد تأثيرًا في انتشاره، ومن جانب آخر ازداد انكفاءً على ذاته في صيغه التعبيرية، وابتعد ابتعادًا مهولا عن أصوله، وتوغل في التداخل مع الفنون الأخرى. كما أسهمت حركات ما بعد الحداثة في فتح الطريق أمام المرأة وطاقاتها الخلاقة بلا حدود، وأعادت الدراسات الأنثروبولوجية الاعتبار لفنون الشعوب قديمها وحديثها، من خلال اكتشافه القيم الجمالية الكامنة في هذه الفنون. فاكتشاف حضارات الشعوب الأخرى، ولا سيما حضارة الشرقين الأدنى والأقصى، كان قد أحدث خللا في مركزية الحضارة الغربية، وأحل محلها يقينًا آخر يؤمن بعالمية الثقافة وتداخلها. وزد على ذلك اكتشاف معالم حضارات أخرى في أوربا لم تكن معروفة، مثل حضارة العصور الوسيطة وحضارة شمال أوربا.

من المعلوم أن الفنون هي نتاج المحيط الكلي الذي يعيش فيه الفنان، بمنظومته الاجتماعية والثقافية، وما يجاريها من فنون الأدب والموسيقى وارتباطها بفلسفة العصر وعلومه. وقد بدأ العالم الغربي الحديث بثورتين هما: الثورة الصناعية التي تمثلت باختراع الماكنة التجارية، والثورة السياسية التي تمثلت بالنظم الديموقراطية، وكلا الثورتين قائمتان إلى يومنا هذا. فالتصنيع والديموقراطية هدفان متلازمتان بالضرورة، فهما وجهان لعملة واحدة مع اختلافهما، كلاهما قائم على فكرة التقدم، وكلاهما يتطلب ولاء كان في يوم ما حكرًا على الدين. وهنا يكمن الصراع الجوهري في عصرنا الحديث. فبعد أن تحرر الإنسان (الغربي) المعاصر من سلطة «التراث» الذي احتواه وسانده في الماضي، أصبح أمام مسؤولية أضخم تتطلب منه موقفًا مخيفًا ومنهكًا معًا. ففي عالم أصبحت فيه القيم كلها خاضعة للشك والتساؤل، أصبح الإنسان مطالبًا بالبحث عن هويته وعن معنى وجوده الإنساني: الفردي والجماعي. فما يعرفه اليوم عن نفسه كثير، يفوق ما كان يعرفه في السابق، غير أن هذه المعرفة لم توفر له الأمان الذي كان يسعى إليه ويأمل بالوصول إليه لافتقار الحضارة الحديثة إلى تماسك الماضي وائتلافه. ولهذا يواجه مؤرخو الفن في العالم الغربي معضلة الفصل بين المراحل الحديثة، أو النظر إليها على أنها عصر واحد، أو حركة واحدة تحدد هذا الزمن أو ذاك. إنهم يرونها مجموعة حركات مختلفة ومتواصلة ومناقضة تنتشر مثل الأمواج

تتنافس مع بعضها البعض وتندمج في بعضها البعض، وتتنقل في نماذج وقوالب لا تنتهي. وهذا ما يجعل من الأنسب الحديث عن مجريات الأحداث الفنية وتطورها من خلال الحركات الفنية، لا من خلال الموقع الجغرافي، ويكون التعامل مع الفن الحديث على أساس عالمي، شأن العلم الحديث.

لمحة تاريخية

ما إن حلّ القرن العشرون حتى كانت الساحة الفنية تعج بمجموعة مصطلحات (كلها تنتهي بلفظة ism) : كالرومانسية Romanticism، والواقعية Realism، والانطباعية Impressionism، وما بعد الانطباعية Post-Impressionism، والتجزيئية Divisionism(أو التنقيطية Pointilismكما تسمى أيضًا)، والرمزية Symbolism، والوحشية Fauvismوغيرها. وكان البعض من هذه المصطلحات قد أطلق على مجموعة أعمال تبين فيما بعد أنها لم تكن قادرة على البقاء بصورة منفصلة، أو أن ظهورها لم يعد يعني إلا فئة متخصصة من الباحثين. إذ من المعلوم أن هناك فرقًا بين الظاهرة الفنية، أوالنزعة العابرة، وبين حركة فنية تستحق أن يكون لها اسمها المميّز.

في عام ١٨٤٦م طالب الشاعر الفرنسي شارل بودلير الرسامين بتقديم لوحات تعبّر عن «بطولة الحياة الحديثة»، ولم يستجب لهذا النداء غير الرسام (Courbet). وكان «كوربيه» ذا خلفية ريفية بدأ فنه التصويري بأسلوب رومانسي باروكي، غير أن موجة الثورات والاضطرابات التي اجتاحت أوربا في حدود منتصف القرن التاسع عشر، جعلته ينبذ الرومانسية، لهروبها من الواقع، وقال: « لا أستطيع أن أرسم ملاكًا لأنني لم أشاهد واحداً »[٢]، من أجل ذلك صار يعرف بالفنان الواقعي، وكانت واقعيته ذات مغزى رمزي. وكانت مضامينه قد استفزّت الذائقة الرسمية، واحتجوا على ما صوّر فيها من شخصيات ومعان كانت صادمة آنذاك. وكان هذا التوجه الرمزي مدخلا لعمل آخر أثار الأوساط الفنية في باريس، وذلك عندما قدّم الفنان Edouard Manet لوحة

بعنوان « غداء على العشب»، صوّر فيها رجلين ببذلتين رسميتين وإلى جانبهما سيدة عارية. وأحدثت اللوحة صدمة أخلاقية، كما كانت بيانًا بصريا حول «الحرية الفنية»، وشاهدًا على أن الفنان قادر على أن يجمع في لوحة واحدة، عناصر متباينة من أجل خلق التأثير الجمالي، وأن للوحة قوانينها الخاصة، بغض النظر عن مدى تطابق مفرداتها مع الواقع المرئي.

وإذا كانت الاكتشافات العلمية والنظريات الفلسفية التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر قد أحدث هزّة في المجتمع، فإن ظهور فن الفوتوغراف وانتشاره وضع أمام الفنان تحديات جديدة دفعته إلى البحث عن وسيلة لإنقاذ فن الرسم. كان إلى جانب «مانيه» مجموعة من الفنانين، لكل منهم تجربته الخاصة:

(Sisley - Renoir - Pissarro - Degas - Glaud Monet) وأطلق عليهم اسم «الانطباعيون». وهم مجموعة فنانين اهتموا برسم المشاهد الطبيعية، وكانوا يطمحون إلى الإمساك بالانطباع البصري المباشر لموضوعاتهم، لذلك كانوا يحرصون على الرسم في الهواء الطلق، وعلى إنهاء اللوحة قبل أن يتعرض الضوء إلى التغيير. ولم تكن الانطباعية مدرسة بالمعنى الصحيح، كما لم يكن لدى المجموعة منهج محدد أو مبادئ فنية، وإنما كانت تربطهم نظرة خارجية مشتركة، ولاسيما انبهارهم بالضوء، فكأنهم كانوا معنيين بتصوير الضوء والجو أكثر من أي شيء آخر، وكان يجمعهم أيضا رفضهم للأصول الأكاديمية وللحركة الرومانسية في التصوير. لقد كان تأثير الانطباعيين بالغًا على فن التصوير الحديث، وأن تطور تاريخ الفن في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، إما يبدأ بهذه الحركة، أو بردة الفعل تجاهها.

لقد استقبل الجمهور صور الانطباعيين بالشك والتعجب، بل بالرفض على الأغلب. وكتبت صحيفة «لو فيغارو» عن المعرض الذي أقيم في عام ١٨٧٦م ما يلي: «خمسة مجانين أو ستة، بينهم امرأة، هم مجموعة تعساء يداخلهم جنون الطموح .. أي مشهد مرعب هذا الذي يصوّر غرور الإنسان وقد دفعه الباطل إلى حد الاختلال العقلي. ينبغي إعلام السيد «بيسارو» أن الأشجار لم تكن قط بنفسجية، وأن

السماء لم تكن في يوم ما بلون الزبدة الطازجة، ولا يوجد على الأرض ما يشبه الأشياء التي رسمها»[٣]. وحين زار رئيس جمهورية فرنسا المعرض حينذاك، قال أحد المشاهدين بأعلى صوته: «قف أيها الرئيس، عار فرنسا هنا». ولكن، حين مات «كلود مونيه» في عام ١٩٢٦م، نعته الصحافة بوصفه رجل التصوير الفرنسي العظيم. وتواصل ارتفاع قيمة لوحات الانطباعيين حتى بلغت اليوم أسعاراً خيالية.

«في عام ١٨٩٧م كتب أحد الروائيين المعاصرين للفنان (بول غوغان) قائلا: لقد ولّى زمن فن السادة، وفن الهواة، نحن نحتاج اليوم إلى برابرة. فقد بدأ اليوم عصر العواطف العنيفة. وبعد مرور عشر سنوات كتب (آندريه جيد) كلاماً مماثلاً[٤]». وبعد وفاته عرضت أعماله في صالون الخريف (باريس)، عام ١٩٠٦م، إلى جانب (فان كوخ) صاحب الألوان الصارخة، تمجيداً لواحد من الأبطال الطليعيين للعصر الحديث ورسالته الدالة على عمق الفكر، ودقة الملاحظة. ثم جاء سورا (Seurat) بأسلوبه التجزيئي Divisionism، (أو التنقيطي كما يسمى أيضاً ـ Pointlism)، وعُرف أسلوبه بحركة (ما بعد الانطباعية)، وكان (سورا) متأثراً بانطباعية الفنان (سينياك ـ Seniac). لقد كان لهذه الحركة تأثيرها العميق على الفن الحديث، ويعود بعض ذلك التأثير إلى ما طرحه (سينياك) من طرق ونظريات نشرت خلال العامين ١٨٩٨ و ١٨٩٩م، وتميزت بمنهجها العقلاني الذي سار على نهجه فيما بعد (بيت موندريان)، وقامت على أثره الحركة البنّاءة (Constructivism)، كما سيظهر لاحقًا.

أما بول سيزان Cezanne، فهو «أب الجميع»، وهو «المعلم الأول»، كما كان يقول عنه الفنانون المحدثون. يقول هربرت ريد: «بدأ الفن الحديث بسيزان الذي رأى العالم رؤية موضوعية، بعد أن ورث عن أسلافه الانطباعيين رؤيتهم الذاتية[٥]». لقد أراد التخلّص من المؤثرات البرّاقة الخادعة، والتوغل داخل حقيقة غير قابلة للتغيير، وكان يسعى للوصول إلى حقيقة تتطابق مع الواقع. وفي الوقت الذي كان فيه سيزان يقوم بعمل مقارب للبحث العلمي في تجاربه الفنية على اللون والشكل، كان معاصره فنسنت فان كوخ Vincent Van Gogh يستخدم اللون برغبة عارمة للتعبير عن مشاعره إزاء الطبيعة، مدفوعًا بخيباته الكبيرة التي أوصلته إلى حالة اليأس والجنون، منطلقًا من

مشاعره الدينية، رافضًا المجتمع الصناعي وقيمه الجديدة. ولأن التعبير كان همّه الأول، فقد سمّي بالتعبيري expressionist، واتسم عمله بالجمع بين التعبيرية والرمزية، كما أصبح النواة للحركة التعبيرية التي سيكون لها شأن كبير في الأزمنة اللاحقة.

وفي السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، شاعت الرمزية Symbolismفي الأدب والفن والموسيقى[٦]. وكانت الرمزية، بتأثير من التيارات الفكرية المعاصرة آنذاك[٧]، قد تبنت فكرة أن الحقيقة يمكن الوصول إليها فقط من خلال التجربة الحدسية والتي يعبر عنها الفن تعبيرًا خاصًا. ويذهب الرمزيون إلى أن الفن غير معني بوصف الأشياء، وأنه يوصل الأفكار بالإشارة إليها رمزًا، وبذلك فقد آثروا الذاتية على الموضوعية. وهذا ما دفعهم إلى العودة إلى الثقافات القديمة، التي كانت مصدر إلهامهم هذا، وتبني أسسها الجمالية لرفد مخيلاتهم. وبينما كانوا منغمرين في البحث عن الحلم ورموزه الغنية، كان سيغموند فرويد قد بدأ دراساته التي قادته إلى دلالات الأحلام والعقل الباطني. وقد تجلّى اليقين بالعمل الفني، بوصفه نتاج مشاعر الفنان وتجاوبه الروحي والذهني مع مشاهداته، في الحركات الفنية التي شاعت في القرن العشرين من خلال الأساليب التعبيرية المختلفة، كالدادائية والسريالية، حتى ظهور موندريان والاتجاهات التجريدية المتنوعة ، التي سيأتي ذكرها تباعًا .

لقد أطلق مصطلح الرمزية على أعمال الفنان بول غوغان Paul Gauguinوكان قد تجمع حوله عدد من الفنانين الذين كان دورهم مرحليًا، وأبرزهم غوستاف مورو Moreau، وسموا أنفسهم (الأنبياء ـ Les Nabis). كانوا، كما يظهر من اسمهم، متأثرين جدا بحركة الاستشراق التي بلغت أوج نشاطها في ذلك الحين، كما كانوا يمجدون الرومانسية، ممثلة بنموذجها الأعلى (يوجين ديلاكروا De Lacroix)، الذي وجدوا في صوره عالمًا رائعًا من أحلام اليقظة الشبيهة برؤى القرون الوسطى. كما كانوا متأثرين بأفكار وإبداعات (وليم موريس) الإنجليزي ، وبالفن الياباني وأدب أدغار ألن بو.

القرن العشرون : الحقبة الأولى

بحلول القرن العشرين إذن ، كان هناك خطان واضحان يتنازعان الفن : أحدهما يحتكم إلى العاطفة ، والآخر إلى العقل . ويظهر هذان الخطان من خلال ثلاثة اتجاهات مميزة ، كل واحد منها يشتمل على عدد من الـ (isms) تبلورت من خلال حركة ما بعد الانطباعية التي تمت في القرن العشرين وتطورت تطوراً كبيراً ، وهي التعبيرية ، والتجريدية ، والفنتازيا أو أحلام اليقظة . فالأولى (التعبيرية Expressionism) تنطلق من شعور الفنان تجاه ذاته والعالم وموقفه منهما ، والاتجاه الثاني (التجريدية Abstractأو Non Figurative Art) حيث يختزل العمل إلى محض شكل ولون ينظر إليه بمعزل عن مرجعيته ، والثالث (الفنتازيا) وهو سعي إلى البحث في طبيعة الخيال ، ولاسيما التعبير التلقائي واللاعقلاني ، فالشعور والخيال والنظام ، عناصر ينبغي حضورها في العمل الفني . كما أن كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة ينطوي على أساليب متداخلة ، من الواقعية إلى التجريدية المحض . وبمعنى آخر فإن هذه الاتجاهات لا تحدد أساليب معينة ، وإنما تعتمد على مواقف الفنانين ، وطبيعة رؤيتهم للعالم . فالتعبيري معنيّ بالمجتمع الإنساني ، والتجريدي معني ببنية الواقع المرئي ، أما الخيالي أو الحالم ، فهو مَن ينساق وراء متاهات عقل الفرد ، وقد يتداخل بعض هذه الاتجاهات ببعضها الآخر . لقد كانت هذه مرحلة تجارب بكل معنى الكلمة .

كان بعض الفنانين الشباب قد ترعرع في الحقبة التي راج فيها المزاج السوداوي لأعمال الفنانين الذين اصطُلح على تسميتهم بالانحطاطيين Decadents(١٨٩٠)، وكانوا شديدي الإعجاب بهذه النزعة التي جاءت في نهاية سلسلة من المؤثرات الكثيرة التي أسهمت في بلورة الرؤى الجديدة ، ودفعت الفنانين إلى أن يعيدوا النظر في مناهجهم ومفاهيمهم الفنية . لقد كانت الفنون البدائية (primitive) في طليعة هذه المؤثرات ، فضلا عن فنون الحضارات القديمة : وادي الرافدين ، والفنون المصرية ، وما اصطلح عليه بفنون المحيط الهادي (الباسيفيك)Oceanic . كما أثّرت بهم كثيرا الرسوم المطبوعة (Prints) التي كانت تصل إليهم من اليابان ، ولاسيما المنفذة منها بتقنية الحفر على الخشب أو المرسومة بالألوان المائية . ويبقى انتشار الفنون والحرف

البدوية الأفريقية التي غزت باريس، من أكثر هذه العوامل فاعلية، فقد قلب موازين النظر لدى الفنانين في بداية القرن العشرين، عندما وجدوا أن تلك التحف شواهد مهمة على ما يملكه الفن الملتصق بطبيعة الإنسان، والنابع من إحساس عفوي تلقائي من قوة تأثير على المتلقي .

لقد استقطبت باريس، عاصمة الثقافة الغربية آنذاك، كبار المبدعين من كل أنحاء العالم. وقد شهدت خلال الأعوام الخمسة الأولى من القرن العشرين عدة معارض فنية كان أهمها المعرض الاستعادي لأعمال ما بعد الانطباعيين الذين كانت شهرتهم قد طبّقت الآفاق. وفي عام ١٩٠٦م، أقيم في صالون الخريف معرض للوحات الزيتية اتسم ببروز الألوان الصارخة المنفذة بضربات عريضة، وبمعالجة خشنة للسطوح، وأشكال محرّفة مضادة للشكل الطبيعي. فاستحق رسامو هذه الأعمال أن يطلق عليهم اسم «الوحوش ـ Les Fauves»، وسمّاهم البعض «البرابرة الجدد». أما مؤرخ الفن المعروف (أيلي فور) فسمّاهم بالبدائيين الشباب، وذلك في مقدمته التي تصدرت دليل معرضهم المذكور. كان هؤلاء الفنانون قد تأثروا بما عرض في باريس من الفنون الأفريقية. ورغبة منهم في توكيد صلتهم بالفنون (الفطرية)، وضع الفنانون في واجهة الصالة لوحة زيتية للفنان الفطري الفرنسي المعاصر (دوانييه روسّو Rouseau). شارك في المعرض الذي أقيم بقيادة (ماتيس)، كل من André Derrain و Morris Vlaminc، وكانت أعمال (درين) قد جسّدت منجزات الوحوش في استغلال العنف، وتضارب الألوان تضاربًا حادًا حتى وصف أسلوبه بـ«اللاتناغم المتعمد»[٨].

كان شيخ هذه الجماعة هنري ماتيس Henri Matisse، الذي يعد أكبر الآباء المؤسسين للقرن العشرين، يشاركه بهذه الأبوة بابلو بيكاسو. لقد تميّز إنجاز «الوحوش» بتحرير اللون من صفته الوصفية التقليدية في التصوير، واستخدام اللون استخدامًا مجازيًا ليكون غاية تعبيرية في ذاته. وكان من الذين أثارهم سحر ضياء البحر الأبيض المتوسط ولونه البنفسجي. ذهب (ماتيس) إلى أبعد مما ذهب إليه أعضاء جماعة (الوحوش) حين رسم لوحة ذات تكوين بسيط قائم على خط ومساحة منبسطة من ألوان مشعة، تكاد تقترب من لهو الأطفال المبدعين، واستخدم فيها أبسط الوسائل

التصويرية الممكنة (انظر لوحته المسماة: متعة الحياة) . يقول ماتيس عن تجربته هذه: «إن ما أسعى إليه قبل كل شيء، هو التعبير»[٩] . وما التعبير الذي يتوخاه (ماتيس) إلا الاستجابة التلقائية والحيوية للمشاعر. وقد كان هذا شأن جماعة (الوحوش) ، إذ إنهم لم يكونوا حركة، ولم يُنشئوا نظرية فنية، فانفضّت الجماعة في عام ١٩٠٨م واختلفت مشارب أعضائها. وكان أحد الأعضاء، وهو الفنان جورج روال Georges Rouault قد انصرف عنهم مبكرًا، وأصبح أفضل مصوّر للموضوعات الدينية في القرن العشرين، وكانت دوافعه إنسانية اجتماعية، على نقيض توجهات (الوحوش)، مع أنه كان كالوحوش تعبيريًا بالمعنى الأوربي الواسع .

على هذه الأرضية الخصبة لاستقبال التجارب الجديدة، قدم إلى باريس من جنوب إسبانيا، فنان عبقري، كان سيحدث انقلابًا فنيًا هائلا بعد أن قرر الاستقرار في باريس. ذلك هو بابلو بيكاسو. كان بيكاسو قد زار باريس في مطلع القرن الجديد، واطلع على التجارب الجديدة فاستثارته. ومع أنه تنبه إلى القيم الجمالية الكامنة في الفن الآيبيري القديم، فإن اطلاعه على التحف الأفريقية التي انتشرت آنذاك في باريس، دفعه إلى التخلي عن أساليبه وتبنى وجهة نظر أخرى في التعبير الفني بعد أن لمس الجاذبية الجمالية السحرية الكامنة في هذا الفن. وعلى الرغم من أن (الوحوش) كانوا أيضًا قد تأثروا بالفنون الأفريقية، فإن بيكاسو، الذي تشبّع بمعالجات (سيزان) التجريدية للكتلة والفضاء، تميز بقدرته على التوصل إلى تنظيم عناصر الشكل بطريقة مغايرة كليًا لما عُرف في التراث الفني الغربي. وهي طريقة من شأنها أن تمنح العمل الفني قيمة جديدة، واستقلالية جمالية بعيدة عن الواقعية التصويرية. بل كانت لوحته المعروفة باسم (آنسات آفينيون)، بيانًا بصريًا جديدًا. وفي تلك البداية لم يتنكر بيكاسو لنسب الأشكال وفقًا لأصولها الكلاسيكية، وإنما خرج عن أصول التكامل العضوي والاستمرارية المتبعين في اللوحة التقليدية. فظهرت أشكال النساء لديه كما لو كانت سطوحًا من زجاج منكسر.

أثارت أفكار بيكاسو اهتمام الفنانين، وفي طليعتهم جورج براك G. Braque، الذي أقام معرضًا شخصيًا في باريس، في ١٩٠٦م، عرض فيه لوحات زيتية تعكس

أشكالا ذات سطوح مركبة شبيهة بالمكعبات، لذلك أطلق على هذه الأشكال بالحركة (التكعيبية)[١٠]. لقد طرحت (التكعيبية) مفهومًا تصويريًا قائمًا على جمع الأبعاد الثلاثية للعمل المجسم على سطح اللوحة بحيث تتزامن نقاط النظر في العمل الواحد، (يرى البعض أنها من تأثير آينشتاين والنظرية النسبية) فيصبح العمل قابلا لتحليله إلى عوالم من النماذج المصممة، وهي عوالم مفتوحة بلا نهاية. ويرى آخرون أن التكعيبية جاءت استجابة للفكر الماركسي، وتطلعه المتفائل إلى إقامة مجتمع إنساني عادل. لقد أسفرت هذه التجارب عن المزيد من تشظّي الأشكال داخل اللوحة الواحدة، وبذلك مهدت الطريق باتجاه التجريد المحض.

وبجهود بيكاسو وبراك، ومن ثم جوان غري Juan Gris، النحات والرسام الإسباني، تطورت التكعيبية ومرت بمرحلتين: التكعيبية التحليلية Analytic Cubism، التكعيبية التجميعية Synthetic Cubism، وكان من أهم إنجازات المرحلة الثانية هذه قدر تعلق الأمر بتكوين العمل الفني هو إدخال مواد جاهزة إلى اللوحة المرسومة (وهو ما يعرف بالكولاج collage ومعناه لصق المواد الجاهزة)، ثم استخدمت هذه التقنية في أعمال النحت أيضا، وقد تجلى في أول عمل نحتي من هذا النوع قدّمه بيكاسو عام ١٩١٢م، وكان أكبر نقلة شهدها فن النحت الحديث. فعلى يد بيكاسو تحرر النحت من تقنياته ومواده وموضوعاته التقليدية، واكتسب بعدًا فكريًا. على الرغم من أن التكعيبية كانت حركة فنية مؤثرة استقطبت الكثير من الفنانين، واتسمت أعمال أعضائها بالتجانس، فإنها انتهت مع بداية الحرب العالمية الأولى (١٩١٤م)، غير أن نفوذها ظل ممتدًا في القرن العشرين، ولا سيما في العمارة والفنون التزيينية. بل إن هذه الحركة فتحت الباب واسعًا أمام القيم الفنية الجمالية، فانطلق من رحابها الفنية الفكرية الكثير من النزعات والحركات المستقبلية في العالم.

كان للتكعيبية نموها العضوي، فظهر ما عرف بالتكعيبية الأورفية Orphic Cubism، التي تمثلت بأعمال فيرناند ليجيه Leger، و فرانسيس بيكابيا Picabia، وروبرت وسونيا ديلوني Delauny، ومارسيل دوشامب Duchamp. والتكعيبية الأورفية تسمية أوجدها الشاعر أبولونير (نسبة إلى أورفيوس المغني الشاعر في

الميثولوجيا الإغريقية)، عندما رأى أن أعمال هؤلاء الفنانين لا تعدو أن تكون تجارب فنية محض لونية، تنعكس فيها الألوان متزامنة ونابضة، وأن الموضوع فيها لم يعد له أي اعتبار. وكان هدف هذه الحركة إدخال شيء من الغنائية إلى النهج الفكري الصارم للتكعيبية.

ومن انعكاسات تطور الحياة في المرحلة الأولى هذه من القرن الجديد، أن ظهرت الحركة المستقبلية في باريس، وكان أبرز دعاتها توماس مارينيتي الإيطالي[١١] Marinetti. وكان مارينيتي قد أصدر بيانًا في باريس عام ١٩٠٨م صار له صدى عالمي، ثم أعقبه بمجموعة بيانات، ونُظمت مظاهرات شعبية انتشرت من خلالها فكرة المستقبلية في كل أنحاء أوربا حتى وصلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية. والمستقبلية حركة أيديولوجية أكثر منها فنية، دعا فيها مارينيتي إلى رفض عبادة الماضي وتراثه الحضاري، ولا سيما حضارة إيطاليا، واستبدالها بالقيم الجمالية العصرية، وحساسيتها الدينامية، ومن أشهر أقواله: «إن روعة العالم قد اتسعت لجمال جديد، إنه جمال السرعة»[١٢].

* * *

في الوقت الذي كانت فيه الساحة الثقافية الفرنسية تستقطب الفنانين والمثقفين من كل أنحاء العالم بوصفها عاصمة الثقافة بامتياز، كانت ثمة حركات أخرى تنهض في مراكز الثقافة في أوربا مثل ألمانيا، وروسيا. وكان لهذه الحركات، المؤثّرة والمتأثرة، دورها المهم في تغيير مسار الحركات الفنية العالمية في القرن العشرين. فقد شهدت الحقبة الأولى من القرن العشرين في وسط أوربا، جيلا كاملا من الفنانين الذين كانوا في انتظار التغيير العنيف الذي دعا إليه الفيلسوف فريدريك نيتشة[١٣]. وكانوا يصوغون أفكارهم ومشاعرهم وسط مناخ ثقيل من القلق والتوجس، والإحساس بالذنب، وكانت أعمال الأديب فرانز كافكا خير معبّر عن هذه المناخات. ونتيجة لذلك تبلورت في ألمانيا حركة تعبيرية كانت في بدايتها قائمة على ثورة ترجّح التصوير التلقائي، وتشدد على الرؤية الداخلية للفنان. لقد شعر الفنانون بدوافع التعبير الدقيق

عن أمزجتهم القلقة ومشاعرهم المحبطة وكرههم للعالم الجديد. وكانوا قد تنبهوا إلى ما ينطوي عليه الفن البدائي من تجربة روحية وعاطفية، فأصبحوا أكثر ذاتية من (الوحوش) في أسلوبهم التعبيري، كما كانوا يعملون على شحن تعبيرهم بمدلولات روحية. وكان أبرز الفنانين التعبيريين الألمان إيميل نولده – Emil Nolde، وكان قد تأثر بالفنون الأفريقية وفنون المحيط الهادي (Oceanic Arts)، وهي مؤثرات أدخلها ضمن معالجاته التي تنطلق من رؤية صوفية مسيحية(١٤). أما الفنان Edvard Munch النرويجي الأصل فقد غادر النرويج إلى باريس للدراسة في عام ١٨٨٩م، ووقع تحت تأثير الانطباعيين، فضلا عن تأثره بفان كوخ وسيزان. غير أن مزاجه في حقيقة الأمر كان مزاجًا أوربيًا شماليًا قاتمًا. واستطاع مونش أن يوجد أسلوبًا تعبيريًا سرعان ما ظهر تأثيره في برلين وباريس مع مطلع القرن العشرين قبل أن تقوم في ألمانيا تجمعات الفنانين التعبيريين. ومن الجدير هنا التنويه بعمل الرسامة الألمانية Paula Modersohn-Becker لأسلوبها الشعري وعنايتها بإبراز المشاعر الخاصة في صورها، وكانت الفنانة صديقةً للشاعر (ريلكه)، وتعد صورتها الشخصية لنفسها (١٩٠٧م) أول عمل «نسوي Feminist» أنجز على الإطلاق.

في عام ١٩٠٥م ظهر أول تجمع للتعبيريين الألمان في مدينة (درزدن) تحت اسم (الجسر ـ Die Bruke)، ومن أبرز فناني هذه الجماعة E. L. Kirchner، بل هو أبرز التعبيريين الألمان. وأوضح البيان الذي صدر عن الجماعة، أن: «كل مَن يصوّر ما يحمله من معتقدات، ويدرك أنه لابد له من تصويرها، ويقوم بتصويرها بصدق وتلقائية، فهو واحد من هذه الجماعة»(١٥). ولم يذهب أعضاء هذه الجماعة إلى أبعد مما حققه الفنانون الرواد في فرنسا حين خرجوا على التقاليد الأكاديمية في فن التصوير. غير أن إنجازهم الكبير تجلى في ما قدموه من أعمال منفّذة بتقنية الحفر والطباعة (Graphic art)، ولاسيما الحفر على الخشب (woodcut) والحفر على اللينوليوم، لتحقيق تأثير قوي قادر على الإمساك بدقائق النفس البشرية. فكانوا إلى حد ما، متحالفين مع (الوحوش) في أساليبهم التشخيصية.

في ميونيخ (١٩١٢م) ظهرت جماعة أخرى باسم «الفارس الأزرق Der Blaue

Reiter»، ذهب أعضاؤها إلى أبعد من تصوير عالم الظواهر المرئية، وأبدعوا أعمالا غير تشخيصية. فقدموا لأول مرة صوراً محض تجريدية. وكان على رأس هؤلاء الفنان الروسي فاسيلي كاندنسكي Vassily Kandinsky، الذي أقام في ميونيخ منذ عام ١٨٩٦م حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى. وكان كاندنسكي شديد التأثر بالموسيقى، وذا نزعة فلسفية جمالية، وكان يؤمن بأن الفن أفضل محفّز على إدراك عالم الروح، لذلك اتسمت أعماله التجريدية بدفئها وتلقائيتها ونموها العضوي. وهو ما جعل الناقد الإنجليزي روجر فراي[١٦] يقع في سحرها لدى مشاهدتها في لندن. كان (فراي) قد تنبه إلى أن أصول الفن التجريدي ترجع إلى نظريات الرومانسيين التي ترى أن الفنون جميعًا ذات طبيعة جوهرية واحدة، وأن التجربة الفنية في نهاية الأمر، تركيبية، وأنها حاصل جمع الإدراك الحسي والاستجابة على مستويات كثيرة[١٧]. لقد أراد كاندنسكي أن يجعل من اللون مكافئا للموسيقى في تحريك المشاعر. وكانت كتاباته التي أصدرها في عام ١٩١٢ حول الروحانية في الفن "Concerning The Spritual In Art" قد لاقت صدى واسعًا في كل أرجاء العالم الغربي. وتعكس كشوفات كاندنسكي في الفن التجريدي ثقافة المرحلة التي عاشها، والتي تؤكد أهمية الحدس في إدراك الحقيقة، ولا سيما نظريات بيرغسون، ورواد الجشتالت[١٨]. وكان الاتجاه التجريدي أقوى بيان يحتج على العالم المادي الجديد، ويدعو إلى الانسحاب إلى دواخل الإنسان. ثمة محاولات مماثلة أخرى سبقت كاندنسكي قد ظهرت في فرنسا وإيطاليا وروسيا وهولندا. غير أن محاولة كاندنسكي تميزت بسعيها إلى تقوية المحتوى التخيلي والشعوري والروحي في العمل الفني.

في روسيا القيصرية كان الفن الغربي المعاصر حاضراً في كل من موسكو وبطرسبيرغ بتجارب طليعية لا تقل أهمية عما كان موجودًا في باريس. وكان من أبرز الطليعيين الروس كازيمير مالوفيتش Kasimir Malevich، وكان مالوفتش، في عام ١٩١٢م، يرسم بأسلوب أطلق عليه اسم «التكعيبية المستقبلية»، وهو إشارة واضحة إلى مصدر تأثره. غير أنه بعد عام واحد من ذلك التاريخ بدأ يرسم أشكالا محض تجريدية، بعضها أشكال هندسية، وأطلق على تجربته الجديدة: «نزعة التسامي Supermatism».

ومن أشهر تكويناته لوحة فيها مربع أسود فوق مربع أبيض، وهي لوحة قال إنه رسمها عام ١٩١٣م، ثم أعلن في العام التالي (١٩١٤م) عن حركته. وكان مالوفيتش، مثل كاندنسكي، ذا نزعة تأملية صوفية، كما كان شديد الإيمان. يرى مالوفيتش أن السوبرماتية تعني: «تفوق المشاعر في الفن الإبداعي»، ويعتقد أن ذلك يتم التعبير عنه بأشكال بصرية مبسّطة، كالمربع مثلا، الذي يعبر عن تفوق العقل على المادة وعلى «فوضى الطبيعة». وكانت أعمال مالوفتش قد ذهبت بالتجريد إلى حد بعيد جدًا، كما ألهمت تجاربه المتتابعة عددا من الفنانين من أهمهم: رودتشينكو، وتاتلين، والزتسكي، وغيرهم (El Lissitzky - V. Tatlin- Rodchenko).

مرحلة ما بين الحربين العالميتين

أحدثت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٧م) شرخًا كبيرًا في الحياة الثقافية في الغرب، وقطعت تواصل مسيرة فنية خلاّقة كانت تمضي باندفاع وتتابع منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي. وكان أبرز حدثين فنيين ظهرا مباشرة بعد الحرب، ونتيجة لها، هما الحركة الدادائية والحركة السوريالية. ولدت (الدادائية Dada) عام ١٩١٥م، في سويسرا التي كانت تعج بالمنفيين من الفنانين والكتاب والموسيقيين والمثقفين من كل صنف. والدادائية موقف فكري انعكس على الأدب والفن، ليسخر، بفوضويته، من كل القيم والأفكار التقليدية التي تؤمن بالذوق الرفيع. وكان أبرز الفنانين الدادائيين هانز آرب Hans Arpوزوجته صوفي Sophie، اللذين اعتمدا في تجاربهما على قوانين الصدفة، وقدما أعمالا منفذة بتقنية الورق الملصوق (papiers collés). كان الدادائيون يأخذون مزقًا من الورق، ويتركونها تسقط سقوطا عشوائياً فوق سطح اللوحة ليثبّتوها، وقد يجرون بعض التعديلات أحيانًا. ولكن أكثر التجارب تطرفًا، وإثارة للجدل، كانت أعمال مارسيل دوشامب Marcel Duchamp (١٨٨٧ ـ ١٩٦٨م)، الرسام الفرنسي الذي أمضى سنوات الحرب في نيويورك، وعرض أعماله هناك عام ١٩١٧م، ويعد أكثر المثقفين المحفّزين على التغيير في الفنون

البصرية في القرن العشرين. وكان قبل ذلك قد أثار بعمله الجريء، الذي شارك به في معرض الفن الحديث في نيويورك عام ١٩١٣م، فضيحة كبيرة لما فيه من جرأة في الطرح، وتجاوز على الأعراف الاجتماعية. ثم تمادى في ثورته عندما بدأ يستخدم عناصر من مواد جاهزة، ويقدمها على أنها أعمال فنية جديدة بالتأمل(١٩). كانت أعمال (دوشامب) عصية على فهم المشاهد، لأنها بقدر ما كانت تعكس المؤثرات العلمية، فقد كانت حصيلة ثقافات مختلفة لعصور مختلفة، حتى غدت للمشاهد ضربًا من الأحاجي. وبإقدام (دوشامب) على اختزال الفعل الإبداعي إلى مجرد اختيار قطع جاهزة (ready made)، فقد وجّه ضربة شديدة إلى مصداقية العمل الفني، وإلى التذوق والمهارة والحرفة أيضًا، وإلى كل القيم الفنية لهذا التراث العريق. ومن اللافت هنا أن الأعمال التي قدمها الفنان (دوشامب)، على غرابتها، تتمتع بجاذبية ما. ولم يكن (دوشامب) في حقيقة الأمر، يسعى إلى طرح قيم جمالية جديدة، بقدر ما كان يريد أن يدعو إلى إعادة النظر بمسألة الجمال وفلسفته في ضوء ما يحدث في العالم. وكان (دوشامب)، قد أسس، بمشاركة الفنان الكوبي الأصل فرانسيس بكابيا Picabia، الجماعة الدادائية في نيويورك.

لقد كان لأعمال الدادائيين عامة توجه سياسي في جوهرها. وهذا ما نجده لدى الدادائيين الألمان. وقد مثل الفنان ماكس أرنست Max Ernst هذا التوجه خير تمثيل حين جعل من معرضه الذي أقامه في كولون (١٩٢٠م) حدثًا استفزازيًا. فقد وضع في استقبال الجمهور فتاة ترتدي الزي العمالي الشيوعي، وتقرأ شعرًا بذيئًا، ثم وُزّعت فؤوس على المشاهدين ليحطموا بها اللوحات. كانت الدادائية هدّامة في توجهها، ولم تكن لها غايات واضحة، غير أن الحركة السوريالية، التي أعقبتها بعد أربع سنوات، كانت أكثر ارتباطًا بالفكر الثوري، ولاسيما بالحركة الشيوعية، فقد التقيا على هدف واحد هو تحطيم القيم البورجوازية، ولكنه تحالف لم يستمر.

لقد نشأت الحركة (السوريالية) بين عدد من الكتاب والشعراء الذين تجمّعوا حول الشاعر (أندريه بريتون) زعيم الحركة ومنظّرها، وكان منبعها كما هو معلوم نظريات سيجموند فرويد ومناهجه التي فتحت أمام الكتاب والفنانين مجالا واسعًا لسبر أغوار

النفس. وكان (بريتون) قد أصدر بيانه السوريالي الأول عام ١٩٢٤م، متضمنًا أسماء الكتاب والشعراء دون ذكر الرسامين والنحاتين الذين التحقوا بها فيما بعد، ولكن السوريالية لم تنتشر بين جمهور الناس إلا من خلال الفنون البصرية، وقد اعترف (بريتون) فيما بعد بفضلهم هذا. وفي عام ١٩٢٥ أقيم أول معرض سوريالي في باريس، ضم تجارب عدد كبير من الفنانين بدءًا من جيورجيو دي شيريكو de Chirico، الفنان الميتافيزيقي الذي سبق زمانه، ومرورًا بالداداثيين، فضلا عن رواد السوريالية من الفنانين: خوان ميرو، وماكس أرنست. ولم يكن بينهم آنذاك الإسباني سيلفادور دالي Daliوالفرنسي رينيه ماغريت Magritte، اللذان أصبحا أكبر علمين في الفن السوريالي. وكان لكل من هؤلاء الفنانين أسلوب متفرّد في معالجة اللاوعي، وصيغته التصويرية. لقد استقطبت الحركة السوريالية الكثير من الفنانين، في أوربا وأمريكا، وبقية أنحاء العالم. وما يزال تأثيرهم يظهر بين حين وآخر على أعمال بعض الفنانين بصيغ مختلفة، لاسيما وأنه أسلوب قادر على التعبير عن حالات إنسانية قائمة بروح السخرية أو بالشاعرية أو بالعنف. كان (بريتون) قد استقر في نيويورك عام ١٩٣٩م، مع مجموعة من السورياليين، فأقاموا المعارض هناك وأصدروا البيانات، وساعد وجودهم في أمريكا على نشر بذور الحركات الأمريكية التي نشطت بعد الحرب العالمية الثانية، كما سيأتي ذكرها.

من المفارقة هنا أن نجد في خضم هذه الحركات الثورية التي عمّت عواصم الثقافة في أوربا ـ أنّ باريس كانت تحتفي أيضًا بالقيم البورجوازية الفنية ممثلة بأعمال ماتيس وبراك وبونارد، الذين كانت أعمالهم تمثل التكامل الجسدي والنفسي، وتُشيع الراحة والطمأنينة وكل ما يكره الداداثيون والسورياليون. لقد أراد هؤلاء المضي في استكمال مشاريعهم الفنية على الرغم من كل شيء، لذلك بقيت أعمالهم بعيدة عن الأضواء، ولكنها بمرور الزمن، وانحسار الموجات المرحلية، استعادت هذه الأعمال قيمتها ومكانتها لدى نقاد الفن. وهذا ما دعا الناقد الأمريكي غرينبرغ Greenberg أن يقول في عام ١٩٤٨م: «معضلة النقد أنه مطالب بتفسير لماذا انتهت أجيال التكعيبيين ومن لحقهم مباشرة في خريف أعمارهم وشيخوختهم، على عكس أسلافهم من الفنانين،

ولماذا استطاع الانطباعيون المتأخرون من أمثال بونارد وفويارد أن يحافظوا على استمرارية متزايدة في الأداء خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة . . . ثم لماذا يستطيع ماتيس أن يجلس آمنًا في موقعه بوصفه أعظم أساطين القرن العشرين ؟»[٢٠].
إلا أن (غرينبرغ) لم يستطع أن يفسر الظاهرة إلا بأنها إحدى نتائج انهيار «عصر التجربة». لقد ظلت باريس خلال سنوات ما بين الحربين عاصمة الفن الغربي على الرغم من أنها بدأت شيئًا فشيئًا تفقد مركزيتها في كثير من الميادين الثقافية والعلمية.

أما فن النحت، فقد ابتعد كثيراً عن أصوله، وتجاوز مفاهيمه التقليدية سواء في استخدام المواد أو في التعامل مع الفراغ والكتلة. وكان من أهم ما أوجدته الدادائية والسوريالية من مفاهيم، إدراك الفنانين بأنهم قادرون على تقديم أعمال منحوتة تتمتع باستقلاليتها الفنية، عن طريق تجميع عناصر مختلفة من مواد مستهلكة معدنية وغيرها. وكان أول برهان على ذلك منحوتة بيكاسو (رأس ثور)[٢١]، إذ كان ذلك فاتحة عهد جديد في فن النحت تمثلت بإدخال مواد صناعية إلى مشاغل الفنانين، ولاسيما الحديد، واستخدامه بأسلوب مشابه لأسلوب التلصيق collage المتبع في فن التصوير الزيتي. كما أن بيكاسو، بمساعدة رفيق صباه الإسباني خوليو غونزاليس Jolio Gonzalez، نقل فن النحت من حالة إلى أخرى: من أشكال مغلقة، إلى أشكال مفتوحة، أو أشكال مبنية - constructed، ومن شكل يُنحت من كتلة صلبة إلى شكل يُبنى بحرية حول مركز فارغ في الفضاء. ثم تطور فن النحت فيما بعد على يد الفنان الأمريكي كالدر Alexander Calder وكان كالدر ينحو منحى الرسم في الفضاء، بمعنى أنه كان يبتكر إطارا فضائيا لنحته، وقد اشتهر بأعماله النحتية المتحركة kinetic.

* * *

كان من أكثر النزعات التجريدية شهرة جماعة أطلقت على نفسها اسم De Stijl (أي الأسلوب)، وقد أنشأها في أمستردام عام ١٩١٧م الفنان الهولندي بيت موندريان Piet Mondrian. كان موندريان قد استقر في باريس خلال السنوات ١٩١١-١٩١٤م، وكان على معرفة وثيقة بأعمال التكعيبيين، ويدين لها ببعض

الجوانب التقنية في أعماله. غير أنه كان يختط لنفسه مساراً فرديا ووحيداً نحو شكل فني أكثر روحانية. وتضم جماعة (دوستيل) إلى جانب موندريان، الفنان والشاعر (دوزبيرغ) Theo Van Doesburg، والمعماري (أود) J. J. P. Oud، وتضمن خطابهم الجمالي نزعة أخلاقية عالية، تشير بوضوح إلى خلفيتها الكالفينية[٢٢] المتشددة.

وفي روسيا رحب الفنانون والأدباء بالثورة التي قامت في عام ١٩١٧م. وبدا الفنانون في السنوات الأولى التي شهدت اضطرابات وحالات من الفوضى، أنهم كانوا يعيشون أجمل لحظات إبداعهم، ويلقون التشجيع والتأييد من بعض المسؤولين، على الرغم من توجههم الروحاني. وكان في طليعة هؤلاء الفنانين: كاندنسكي ومالوفيتش ومارك شاغال Marc Chagall. كانت أعمال مالوفيتش قد أثرت في الكثير من الفنانين الروس، وفي طليعتهم تاتلين Tatlin النحات الذي كان قد تأثر بأعمال بيكاسو التجميعية، وكان يرى أن المادة وسيلة تعبير عن الواقع. وكذلك رودتشينكو Rodchenko الرسام المتعدد المواهب، الذي اقتصر عمله بعد سنوات على التصوير الفوتغرافي، كما كان بينهم ليسيتزكي Lissitzky، وماركوفيتش Markevich، وغيرهم من المعماريين والنحاتين والمصممين، وقاموا بتأسيس أحدث حركة فنية باسم الحركة البنائية Constructivism. وقد قامت الحركة على فكر أيديولوجي يرى أن نمط الإنتاج في الحياة المادية عامل حاسم في المسيرة الاجتماعية والسياسية والفكرية، وأن رسالة الفنان هي التعبير عن تطلعات البروليتاريا الثورية في تطوير أوضاع المجتمع برمته. وعلى غرار إيمان «المستقبلية» بالماكينة[٢٣]، اقتحم رواد هذه الحركة مجال الإنتاج الصناعي والعمارة والفوتوغراف، وغير ذلك من وسائل الاتصال الجماهيري. ولكن (البنائية) لم تستمر في روسيا، فاتجه (ليسيتزكي) إلى ألمانيا، وبفضله انتشرت أفكار هذه الحركة (الإنشائية) في الغرب. وهكذا انتهى في روسيا عصر الاتجاهات الحديثة، وحلت محلها الأساليب الإحيائية في العمارة، والواقعية الاشتراكية في الفنون التشخيصية، فتشتتت هوية الإبداع الأصيل.

غدت ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى ملتقى لعدد كبير من الذين يؤمنون بأن الفن

قادر على إحداث تغييرات اجتماعية جديدة من خلال إيجاد مناخ بصري جديد. ففي عام ١٩١٩م قام المعماري والتر غروبيوس Walter Gropius بإنشاء مدرسة فنية في (فايمار)، مزج فيها الفنون الجميلة مع الفنون الحرفية (أو التطبيقية)، وكانتا قبل ذلك مدرستين منفصلتين، وأطلق على المدرسة الجديدة اسم باوهاوس Bauhaus، ومعناه: دار العمارة. وكان هدفه من ذلك أن يجعل من العمارة مكان لقاء لتعليم الفنون البصرية جميعًا، كما كان شأن الكاتدرائية في القرون الوسطى. وكان يسعى إلى وحدة الفنون والتصميم وإزالة كل الحواجز بين العمل الفني المؤلّف والفنون التزينيّة، وأن يعمل المعماريون والفنانون معًا لتحقيق: «عمارة المستقبل». كان غروبيوس، في بداية الأمر، متأثرًا بأفكار وليم موريس[٢٤] والحركة الإنجليزية للفنون والحرف، كما كان متأثرًا بالحركة التعبيرية. غير أن هذه المؤثرات تغيرت بعد اتصاله بجماعة دو ستيل في حوالي عام ١٩٢٢م. وبعد هجرة الفنان الروسي ليسيتزكي إلى ألمانيا في عام ١٩٢١، تبنى غروبيوس فكرة جماليات الماكينة، معترفًا بأن إنتاجها (أي الماكينة) له خصائص جمالية، ولكنه أكد أهمية العامل البشري في استخدام الآلة والسيطرة عليها. وكانت دعوته إلى العمل الجماعي والتعاون على حل مشكلة التصميم الصناعي ومسؤولية المبدع تجاه المجتمع، قد كسبت تعاطف اليسار السياسي. وفي هذا الوقت، كان المعماري الأمريكي، فرانك لويد رايت، والذي كان غروبيوس متأثرًا بمشروعه المعماري، يدعو تلامذته إلى فردية العمل، على خلاف دعوة غروبيوس في التوجه إلى الإنتاج الواسع الانتشار Mass-production، والمواد ذات الاستخدام اليومي الذي تمثّل خير تمثيل في تصنيع الأثاث.

في عام ١٩٢٥م، انتقلت جماعة الباوهاوس إلى ديسو Dessau، حيث قام غروبيوس بإنشاء عمارة تجسّد كل خصائص منهجه، ولتغدو نموذجًا عالميًا في الأسلوب امتد إلى نصف قرن، وظل محتفظًا بوحدته إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولكن النازيين أغلقوا المدرسة في عام ١٩٣٣م، وكان غروبيوس قد استقال قبل ذلك التاريخ، وحل محله ميس فان دير رو Mies Van Der Rohe. ثم تفرق أعضاء الباوهاوس حاملين معهم أفكارهم، فتوجه بعضهم إلى الولايات المتحدة الأمريكية،

وبينما عمل غروبيوس بالتدريس في جامعة هارفرد، فإن ميس فان دير رو، ولازلو موهولي ناجي Laszlo Moholy-Nagy، وهما من أبرز أعضاء الباوهاوس، أقاما في شيكاغو، وأسسا معهد شيكاغو للتصميم (وهو ما يدعى اليوم بمعهد إلينوي للتكنولوجيا). وكان على صلة بالباوهاوس أبرز فناني العصر من أمثال: كاندنسكي، وبول كلي (السويسري)، وموندريان، وغيرهم، إلى جانب الرسام والمنظّر لجماعة دوستيل ثيو فان دوزبيرغ Theo Van Doesburg، وعدد من المعماريين المرموقين في عشرينيات القرن العشرين.

يعد موندريان أعظم فنان لمرحلة ما بين الحربين، وكان له رأي قاطع، وتطلع طوباوي، ورؤية حادة لا تقبل الانفصال عن وجهة نظره الواحدة. فقد كان يرى أن «التناغم الكوني» الذي يحفل به عمله سيسيطر على كل الأشكال كما سيسطر على نشاطات الحياة برمتها. لقد كان يسعى إلى إبراز الحقيقة المتخفية وراء الظواهر وإبراز التناغم الكوني، وهذا ما دفعه إلى استخدام أقل الوسائل لإيصال أكبر المعاني. ولعل منطق الانفتاح والمباشرة، والاستغناء عن التفاصيل التافهة وجد استجابة كبيرة من قبل المعماريين القياديين آنذاك، ولاسيما المعماري الشهير الذي عُرف بكنيته: لا كوربوزييه La Corbusier. وكان موندريان قد استقال من جماعة دوستيل لخلاف مبدئي، وأعقبه فنان لا يقل عنه حنبلية، وهو النحات برانكوزي Constsntine Brancusi. وكان برانكوزي يسعى أيضا لتحقيق الشكل المطلق، كما كان تعبيره يميل إلى الروحانية والذاتية إلى حد يقترب من التصوف. ولعل منحوتته «طائر الفضاء» تعد نموذجا لعبقريته، فهو عمل يوحي بالتحليق المتواصل، كما يوحي بشاعرية الطيران، وهو لا يشبه أيّا من المخلوقات أو المصنوعات.

وما كان يوازي برانكوزي في حساسيته بالتعامل مع المادة غير النحات الإنجليزي هنري مور، الذي كان يستخدم من المواد المتنوعة ما لا حدود له. كان يستوحي تكوينه النحتي وموضوعه من المادة الخام. وكان مور قد ذهب بعيدًا بتجربة النحت المفتوح الذي ابتكره بيكاسو. فقد رفض مور الأشكال التقليدية للنحت، وآثر عليها التركيز على طاقة الشكل وحيويته، وهذه خاصّية أدركها لدى اطلاعه على النحت السومري

لحضارة وادي الرافدين، والنحت المكسيكي، وغيرهما من فنون حضارات غير أوربية. كان مور منفتحًا على الثقافات العالمية ولديه اطلاع واسع على حضارات العالم، وقد أدرك وجود شيء من التشابه في الأفكار لدى الفنانين على الرغم من تباعد أماكنهم وأزمنتهم، بمعنى أن الفنانين في العصور السابقة كانوا معنيين بما يفكر به الفنانون المعاصرون.

في النصف الثاني من عقد الثلاثين بدأت الأجواء في أوربا تميل إلى العتمة في الوقت الذي كانت فيه عمارة مركز روكفلر ترتفع على أرض نيويورك. وفي عام ١٩٣٦م نشبت الحرب الأهلية الأسبانية، ودُمرت مدينة غورنيكا، فانتفض بيكاسو، وعبر عن غضبته بلوحته الخالدة (غورنيكا)، ضمنها إحساسه بالظلم والمهانة، ووظف فيها كل تقنيات الفن الحديث وتعقيداته، وتفتقت عبقريته البصرية عن رموز وأشكال يمكن للمشاهد أن يدركها بسهولة، بل تحوّل البعض منها إلى رموز عالمية.

أمريكا: ما بعد الحرب .. ما بعد الحداثة

خلال الربع الأول من القرن العشرين، وفي الوقت الذي كانت فيه أوربا تضجّ بالحركات الفنية، كان بعض الفنانين في أمريكا الشمالية يعيشون حالة البحث عن خصوصية محلية في الفن. فمنهم من وجدها في قلب الأرض الزراعية الجنوبية الوسطى بحثًا عن قيم أمريكية محافظة، ومنهم من وقف ضد هذه النزعة مفضلا تصوير المدينة والحياة العصرية فيها، وما ينجم عنها من غربة وعدم انسجام. ولكن السجال العارم بين المحلية والعالمية كان يدور في أمريكا الجنوبية من خلال فنانيها الطليعيين في المكسيك، أمثال دييغو ريفيرا Diego Rivera ودافيد سيكيروز David Siqueiros، وخوزيه أوروزكو Jose Orozco، الذين قدّموا أعظم فن معاصر للرسوم الجدارية Murals. كان ريفيرا قد أقام في باريس (١٩٠٨ ـ ١٩٢١م) وتأثر بفن بيكاسو، وبالحركة التكعيبية[٢٥] خاصة، ثم ذهب إلى إيطاليا ودرس بعناية فن التصوير على الجدران (الفريسكو)، ومنجزات فناني عصر النهضة. وكان يؤمن بأنه الفنان

الذي اختاره القدر لأداء دور حاسم لتوحيد الفنون الأصيلة لحضارة ما قبل الكولومبية مع فنون مرحلة ما بعد الكولونيالية في المكسيك. وكان ريفيرا قد انضم بعد عودته إلى المكسيك مع رفيقيه سيكيروس وأروزكو، إلى الحركة الوطنية التي استطاعت أن تنهي حربًا أهلية طويلة. وجاء أسلوب ريفيرا حاملا كل المؤثرات بصياغة متفردة. وكان قد وظّف فنه لخدمة القضايا السياسية أكثر من أي فنان آخر. ويرى المؤرخون أن التصوير الجداري المكسيكي صوّر بطولة الجماهير، وهو أمر لم يسبق له مثيل في تاريخ الفن[٢٦].

ويعود الفضل إلى ريفيرا في إيجاد علاقة ثقافية بين الأمريكتين الشمالية والجنوبية. فحين كانت الولايات المتحدة الأمريكية تعيش أزمتها الاقتصادية الصعبة بعد الانهيار المالي لعام ١٩٢٥م، بادر بعض الرأسماليين الأمريكيين، الذين لا علاقة لهم بميول (ريفيرا) السياسية، لإقامة نشاط فني جماهيري مماثل باستدعاء ريفيرا لعمل صور جدارية لعدد من المؤسسات الاقتصادية والثقافية. وقبل ريفيرا الدعوة بدافع التأثير على المجتمع الأمريكي المنهار آنذاك ببث الأفكار الثورية. غير أن هذه العلاقة الودية لم تستمر طويلا، وانتهت بخلاف بين الفنان وأحد كبار القائمين على المشروع، وهو جون د. روكفلر، بسبب المضامين السياسية الواضحة التي ظهرت في أعمال الفنان.

وعلى الرغم من أن أمريكا كانت سبّاقة في مجال تطوير فن العمارة، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فإن نيويورك لم تخلف باريس بوصفها عاصمةً للثقافة إلا بعد الحرب العالمية الثانية. فقد كان من نتائج الحرب أن فقدت أوربا نفوذها الاستعماري، وأدت خسارتها السياسية والاقتصادية إلى ضعف هيمنتها الثقافية على العالم. وكان من أبرز أعراض هذا الضعف هجرة المفكرين والعلماء والفنانين إلى أمريكا، ولاسيما خلال عقد الثلاثين. وكان من أبرز من هاجر ألبرت آينشتاين، ومن الموسيقيين: سترافنسكي، وشونبرغ، وبيلا بارتوك، ومن الفنانين جاء قادة الباوهاوس، وأنشأوا معهد شيكاغو للتصميم كما ورد سابقًا. وبعد سقوط فرنسا في عام ١٩٤٠م، وصلت دفعة جديدة من المثقفين والفنانين كان بينهم: فيرناند ليجيه، وغابو، وموندريان، وماكس أرنست، وسلفادور دالي، وشاغال، وليبتشز

Lipchitz، وأندريه بريتون، وأقام معظمهم في نيويورك.

وهكذا تحولت إلى الولايات المتحدة أكبر حركتين أوربيتين ظهرتا في مرحلة ما بين الحربين وهما: الباوهاوس، ذات التوجه العقلاني، والداعية إلى الأشكال التجريدية المحضة في فن التصوير، والسوريالية ذات الاتجاه اللاعقلاني، ممثلة بماكس أرنست ودالي وأندريه بريتون إلى جانب مارسيل دوشامب الذي كان شبه مقيم في نيويورك منذ عام ١٩١٥م. وقد تجاوب الأمريكيون مع الحركتين كلتيهما. فمن نتائج هذا المناخ الجديد أن ظهر إلى السطح عدد من التجارب المبكرة من الفن التجريدي، بعضها يعود إلى الحقبة الأولى من القرن العشرين، من أمثال آرثر دوف Arthur Griefield Dove، وجورجيا أوكيف Georgia O'Keef، التي تميّزت بأدائها المتفرد الذي يتأرجح بين التجريد والتشخيص، وهي رائدة من رواد الثقافة الحديثة، شأنها شأن جيرترود شتاين Gertrude Stein، ولاسيما في مجال تحرير المرأة[٢٧].

خلال سنوات الخمسين من القرن العشرين ظهر في أمريكا جيل من الشباب كان في طليعتهم جاكسون بولاك Jackson Pollockوفرانز كلاين Franz Kline، وآد راينهارت Ad Reinhardt، وروبرت موثرويل Robert Motherwell، ومارك روثكو Marc Rothko المولود في روسيا، ووليم دي كوننغ William De Kooning الفنان الهولندي، وكليفورد ستيل Clyfford Still، وبارنيت نيومان Barnet Newman. ومع أن هؤلاء لا يشتركون بملامح أسلوبية واحدة، كما لم يكن لديهم منهج خاص، ولم يصدر عنهم أي بيان، فإنهم كانوا جميعًا يميلون إلى رسم لوحات كبيرة الحجم، ومشحونة بطاقة محمومة إلى حد التطرف أحيانًا. وكان ما يجمعهم كونهم أمريكيي ما بعد الحرب العالمية الثانية. وكانت أعمالهم تعكس تجاربهم الشخصية ومعاناتهم المشتركة، وذلك ما دفع النقاد إلى أن يطلقوا على هذه الأعمال مصطلح «التعبيرية التجريدية». ونظرًا لطبيعة الأداء الفني لدى هؤلاء الفنانين، وللمجهد الجسدي الذي يصاحب الجهد الذهني، فقد عرفوا أيضًا بأنهم «رسامو الفعل المحتدم Action Painters» (وهو ما يعرف أيضا بمدرسة نيويورك). ذلك أن الفنان لم يعد يُقدم على اللوحة وفي ذهنه صورة ما، وإنما يقدم عليها مزودًا بمادته، كما لو أنه

مقبل على عملية مواجهة محتدمة، وهذا أمر مختلف عن المراحل السابقة التي مر بها فن التصوير. ففي هذا النمط من التصوير Action Painting غدا الشكل واللون والتكوين والتخطيط من الأمور الثانوية التي يمكن الاستغناء عن بعضها أو كلها، فالمهم في المسألة ما ينتج عن تلاحم اللون بفضاء القماش، وكان ذلك طريقهم إلى التجريد المحض. لقد كان وراء تطوير الفن التجريدي التعبيري في أمريكا الفنان الألماني هانز هوفمان Hans Hofmann، الذي نزح إلى أمريكا في الثلاثينيات، وكان له مدرسة للفنون في ألمانيا، كما كان تأثيره قويًا على الفنانين الأمريكيين. وكان هوفمان مصورًا بارعًا تميّز بأسلوبه التجريدي الذي يجمع بين التكعيبية والتعبيرية، وله رؤية ثنائية لعالم الفن وعالم الظواهر، كما ابتكر تقنية تقطير الألوان drip، وهو يرى أن التكوين نتاج توترات لونية على قماش اللوحة.

ومن الفنانين المؤثرين الذين نزحوا إلى أمريكا (في عام ١٩٢٠م)، الفنان الروسي آرشيل كوركي Arshile Gorky الذي يكثر حوله الجدل عما إذا كان آخر السورياليين أم أول التعبيريين التجريديين. ففي سنواتِ عمره القصير استطاع أن يوائم بين الحرفة التصويرية التي أشاعها هوفمان والمخيلة السوريالية مع شيء من أدبيات بريتون.

ويعد كل من (جاكسون بولوك) و(وليم دي كوننغ) رائدي التعبيرية القائمة على الفعل المحتدم (Action Painting). وكان بولوك يعمل بعزلة ساعيا إلى استعادة طقوس فن الهنود في الرسم بالرمال (أي يستخدم الرمل في بناء اللوحة) كما كان يشاهدها في طفولته. فكان يدور حول لوحته، ويدخل فيها، ويسكب فوقها الألوان بحرية، وكأنه درويش يؤدي رقصة دينية. وعلى الرغم من حمى العمل هذه، فقد كان (بولوك) شديد التحكم بعمله، كما أكد في الشريط السينمائي الذي وثّق به طريقة عمله. وكان (دي كوننغ) أقرب فنان إلى بولوك، وهو هولندي هاجر إلى أمريكا عام ١٩٢٦م، وكان يشار إليه على أنه أبرز فنان تعبيري تجريدي. وكان الوحيد من بين أقرانه الذي حافظ على شيء من التشخيص في لوحاته، وكانت تجريديته حادة وعدوانية وقاسية. ومن أفراد هذه المجموعة أيضًا الفنان فرانز كلاين Franz Kline، الذي اتجه منذ عقد الثلاثين، إلى تصوير مشاهد مستوحاة من مدينة نيويورك، خاصة

تصوير أبنية ما تزال قيد الإنشاء، بأسلوب شديد الحيوي (ديناميكي).

ثمة جناح آخر للتعبيرية التجريدية يتمثل في أبرز نماذجه، بأعمال بارنيت نيومان ومارك روثكو الروسي الأصل وكليفورد ستيل، الذين كانوا يرون أن الفن مغامرة في عالم مجهول، لا يمكن اكتشافه إلا من قبل أولئك المستعدين إلى الدخول في المخاطرة. وكانوا يميلون إلى الرسم بأحجام كبيرة وأشكال مسطحة، لأنها برأيهم تقتل الوهم وتكشف عن الحقيقة، كما أنهم يؤمنون بصلتهم الروحية مع الفنون البدائية، وفنون الحضارات القديمة. وكان لكل واحد من هؤلاء أسلوبه في التعامل مع الشكل والألوان، لأن ما يعنيهم في واقع الأمر النتيجة التي يخلص إليها العمل الفني. لقد أراد نيومان مثلا، أن يدفع بالتعبيرية التجريدية إلى آفاق ذات دلالات إنسانية عامة بعض الشيء، كما أوضح ذلك في كتاباته التي أعطى فيها أهمية للموضوع، وكان الفن لديه وسيلة لامتلاك المجهول والسامي. ومن أبرز أهداف هذه المجموعة من التعبيريين: الانعتاق من التركة الفنية الأوربية بقيمها وذاكرتها، وتحقيق قيم خاصة بالإنسان المعاصر قوامها مشاعره الخاصة وذاته.

في منتصف عقد الخمسين، عندما كانت التعبيرية التجريدية تحتفل بأوج إنجازاتها في إشاعة الليبرالية الأمريكية من خلال الفن التجريدي في نيويورك، ظهرت تجارب أخرى كانت تسير عكس التيار. فقد جاءت أعمال كل من جاسبر جونز Jasper Jones، وروبرت روشنبرغ Robert Rauchenberg بأسلوب تشخيصي، حتى أُطلق على هذه الأعمال اسم الدادائية الجديدة، علماً بأن صلتها بالدادائية صلة ضعيفة. فقد استخدم الفنانان صوراً لشخصيات معروفة وأشكال مألوفة، كاللوحة التي قدمها جاسبر جونز، مثلا، والتي يظهر فيها العلم الأمريكي مكررا ثلاث مرات، وبتقنية عالية جداً. لقد كان عملا محيراً بعث على التساؤل عما إذا كان جونز يسخر من الفن، أم يسخر من العلَم !وتبين في حقيقة الأمر أن الفنان كان يريد أن يفتح آفاقًا جديدة للإدراك البصري، بعيداً عن ذلك التركيز المفرط على الذات. فالأعلام الثلاثة، مثل نافورة دوشامب، دعوة إلى التأمل في الشيء المصور، فما نعرف ونرى على نحو عابر، قد يكون فيه بعض ما فاتنا من جمال. كما أن هذه الأعمال كانت تطرح سؤالا

أكبر يتعلق بماهية الفن، فهي مسألة فيها الكثير من التناقض والمراوغة. أما تجربة روشنبرغ، والتي تمثلت أولا بعمله الموسوم (السرير)، فقد ولّدت صدمة أشد، لما فيها من تحديات أكبر، سواء في طبيعة معالجته للموضوع، أم في استخدام المواد والتقنيات. وكان روشنبرغ شديد التأثر بالتلفزيون وبالموسيقى، ولا سيما بالموسيقار جون كيج[٢٨]، فقد عمل معه، ومع علماء ومهندسين، من أجل إدخال التكنولوجيا المتطورة في الفنون مستقبلا. ثم ظهر فنان آخر هو روي ليتشينشتاين Roy Lichenstein، هاجم التعبيرية التجريدية، في الوقت الذي أمعن فيه فنانوها بالغوص في اللاوعي وبالتخلي عن مسألة الموضوع. وجاءت آراؤه هذه في كتاباته التي ظهرت عام ١٩٦٦م، فضلا عما قدّمه من أعمال تصويرية مناقضة لتوجهاتهم.

أما حقبة الستين فقد شهدت حركة فنية جديدة ولدت في أمريكا وإنجلترا في وقت واحد، مع أن كلا منهما كانت مستقلة عن الأخرى. وتهدف الحركة إلى تصوير مشاهد من حياة الناس اليومية ومفرداتها، لذلك اصطلح على هذا النوع من التصوير بفن الجماهير، أو فن البوب Pop Art. وكان رواد هذا الفن يدخلون في تكوين أعمالهم الفنية صوراً لمنتوجات يروّج لها من خلال الإعلانات التجارية التي تظهر في وسائل الاتصال الجماهيري. ويعد عمل الفنان الأمريكي ريتشارد هاملتون Richard Hamiltonأول عمل من أعمال البوب آرت، عندما قدم صورة جمع فيها مجموعة عناصر تمثل مفردات الحياة اليومية داخل بيت أمريكي يقيم فيه رجل وامرأة. وهنا أيضا لم يكن الأمر واضحا إن كان الفنان يهاجم الفن في عمله هذا أو يهاجم طبيعة الحياة الاستهلاكية! ومن أعمال النحت المثيرة للاستغراب في مادتها وموضوعها، العمل المسمى « الهامبرغر العملاق»Jambo Hamberger ، والذي قدمه الفنان الأمريكي كلايس أولدينبرغ Claes Oldenburgالسويدي الأصل. ويمثل العمل شطيرة من الهامبرغر بقياس: ١/٣٢ × ٢/١٣م، مصنوعة من قماش سميك (الجادر) ومحشوّة بالإسفنج، وهكذا تنكّر لكل تقاليد النحت وأفكاره. كان أولدينبرغ يشعر بالمرارة لابتعاد الفن عن الحياة اليومية، وكان يتعمد أن يبيع منحوتاته التي يصنعها في الأسواق العامة.

كان أكثر فناني البوب الأمريكي انتشاراً أندي وارهول Andy Warhole. بدأ حياته مصمم إعلانات قبل أن يصبح رسامًا، ثم سينمائيًا ونحاتًا وكاتبًا. وكان يحب تكرار الصورة الواحدة على مساحة كبيرة من اللوحة، تكراراً آليًا، كما في تصويره الممثلة الأمريكية مارلين مونرو، وهو من أكثر الأعمال تحريكًا للمشاعر. ويهدف من هذا التكرار تصوير حالة من حالات الخواء، حتى أنه جعل من الضجر والسطحية ضربًا من العبادة. ومن أهم أعمال وارهول (وكان ينفذها بالطباعة الحريرية)، عمل بعنوان: الكارثة، ويصور فيه مشهداً مروّعًا من الحرب، مستخدمًا أسلوب التكرار نفسه، ومتبعًا عن عمد، نظامًا دقيقًا ورفيع الذوق يتناقض مع مضمون العمل المليء بالقسوة والبشاعة.

غير أن (فن البوب) الذي ظهر في إنجلترا لم يكن معنيًا بالموضوعات التي عني بها هذا الفن في أمريكا، كما أن المعالجة مختلفة. وكان فرانسيس بيكون Francis Bacon الفنان الأكثر تأثيراً هناك في عقد الستين. وكان يعتمد أيضًا، اعتماداً كبيراً على الصور الفوتغرافية التي تنشرها الصحف، أو التي تظهر في الأفلام السينمائية، ولكن معالجته للموضوع كانت مختلفة كليًا. فبيكون يلجأ إلى تصوير العنف والأشكال الإنسانية المعذَّبة، من أجل تعميق المشاعر. فتصوير عملية شنق تحدث داخل غرفة في الفندق، بينما تحيط بالمشنوق أجساد مقطّعة الأجزاء تتعانق عناقًا خاليًا من الود، لها دلالات عميقة الأبعاد. ولكن عمل بيكون لم يحظ باهتمام الأمريكيين، بل اعتبروه عملاً لا قيمة له.

وفي هذه الأثناء، كانت نزعة التجريد تزداد تغريبًا من خلال الوعي المفرط بالذات، فظهر الفن الاختزالي Minimal Art، وفن التصور الذهني (الكونسبتوالي) Conceptual Art. تهدف النزعة الاختزالية إلى اقتصار التصوير على الحد الأدنى من التفاصيل، والاكتفاء بما هو جوهري. أما الفن الكونسبتوالي فهو يركز على المفهوم أو منشأ الصورة، وتلتقي النزعة الاختزالية مع الكونسبتوالية في التركيز على المفهوم، أو الفكرة التي كوّنت الصورة، دون أي إرباك، كما عبّر عن ذلك الفنان الأمريكي فرانك ستيلا Frank Stella. وبهذين الاتجاهين يكون الفن قد تخلى عن كل إشارة، فتحولت

اللوحة إلى لغز فكري، وعمل متجرد من كل مرجعية سوى المشاعر الداخلية المبهمة للفنان. أما فن النحت فكان أكثر تطرفًا وأكثر تجريدًا. وهو يتمثل خير تمثيل في أعمال الفنانين دونالد جود Donald Judd، وروبرت موريس Robert Morris، وكارل آندريه Carl Andre، وهي أعمال ذات طبيعة ميكانيكية.

ظلّت النزعات الفنية تتوالد في أمريكا وأوربا، كل منها يعمّق أو ينقض اتجاهًا ساريًا، وتمتلئ الساحة الفنية بالأعمال والتجارب الوافدة من كل مكان من العالم، يتحكم بها منطق السوق كما يتحكم بأي سلعة تجارية. ومن المعلوم أن عقد الستين كان مسرح صراعات فكرية تمثلت في الثورة على الأوضاع السائدة في أوربا وأمريكا. وقد نتج عن هذا التململ الذي بلغ أوج عنفوانه في نهاية عقد الستين، إجراء الكثير من التغييرات السياسية والاجتماعية والتعليمية، ونيل المزيد من الحريات، ونبذ التمييز الجنسي والعنصري، وغير ذلك.

ما إن شارف عقد الستين على الانتهاء حتى لقي كل من النزعة الاختزالية والنزعة الكونسبتوالية ردود أفعال تمثلت بظهور حركة جديدة أُطلق عليها الواقعية الفوتغرافية، وتسمى أيضًا ما فوق الواقعية Super Realism. وتعنى هذه الحركة بالتصوير التشخيصي، وتظهر فيها الشخوص بأحجام مضخّمة تفوق أحيانًا حجم الشكل الطبيعي لأصل الموضوع. إنه ضرب من التصوير الواقعي بإدراك مغاير وبمعالجة جديدة لا تتمسك بتقاليد التصوير الأكاديمي. ومن الجدير بالتنويه هنا أن سيادة نزعة ما واستئثارها باهتمام المختصين في مرحلة من المراحل لا يعني تفردها في الساحة الفنية. فالفن التشخيصي كان دائما حاضراً إلى جانب التجارب الفنية الجديدة، وهو لم يفقد أهميته كما قد يعتقد البعض. غير أن الأمريكيين كانوا قد فهموا هذه العودة إلى فن التشخيص، كما ظهرت لدى الواقعيين الجدد، على أنها ردة فعل على الأسلوب الاختزالي minimal art ورفضه، لأنها انطلقت من فنان تجريدي، وهو فيليب غوستون Philip Guston الذي كان تلميذاً لبولوك، كما كان ذا خبرة بالتصوير الجداري، ومن المتأثرين بفن دييغو ريفيرا المكسيكي. وكان من بين ما صوّر جماعة الكوكلوكس كلان، وهيئتهم المشحونة بروح التهديد.

ومن نتائج حرب فيتنام وموقف المثقفين منها، ظهرت جماعة من شيكاغو، اهتم أعضاؤها بتصوير لوحات عملاقة تُظهر أجزاء جسم الإنسان وعضلاته، ولكنه جسم مجرد من اللحم، بما يوحي بابتعاد الإنسان عن بشريته، وتحوله إلى مادة صلبة. كانت صوراً صادمة لم يتقبلها المجتمع الأمريكي إلا بعد انتهاء حرب فيتنام. وكان الرسام ليون غولوب Leon Golub أبرز فنان بينهم، وقد عرض سلسلة أعمال تحت عنوان فيتنام والنابالم، وهي ذات مضامين قاسية، كان ينفذها بتقنية خاصة.

مضت الصرعات الفنية في أمريكا وأوربا في نهجها لابتكار طرق جديدة في التعبير الفني، والابتعاد عن كل التقاليد المتعارف عليها في العروض الفنية حتى بدأ الفن يتجه صوب الخارج. وكان أبرز حدث فني يستهدف البيئة الطبيعية في نهاية عقد الستين ثم انتشر في عقد السبعين، المغامرة الفنية التي تصدى لها كريستو Christo الفنان الأمريكي المولود في بلغاريا، حين قام بتغليف الأبنية العالية، والتضاريس الأرضية، وشواطئ البحار، بصحائف بلاستيكية، وعلى امتدادات طويلة (بلغ أحدها ٩٣٠٠ متر مربع). كما قام فنان آخر هو روبرت سمثسون Robert Smithson الذي كان يستهدف مواقع معينة، ويقيم عليها تشكيلات أرضية، أطلق عليها «فن الأرض Earth Art». كما ظهرت محاولات أخرى يتخذ فيها من جسم الإنسان سطحا يُرسم فوقه الموضوع، وهو ما عُرف بفن الجسد Body Art، ويعرف أيضا بفن الحدث Happening ومن أبرز الأمثلة على ذلك محاولة الفنان بروس نومان Bruce Nauman الذي قدم عملا بعنوان «الرجل النافورة»، فاستخدم رجلا عارياً يتدفق من فمه ماء.

كان فن التصوير الفوتوغرافي قد تطور منذ مطلع القرن العشرين إلى السبعين منه، واكتسب قيمًا تعبيرية متزايدة. وقد ظلّ الفنانون يتعاملون مع فن التصوير الفوتوغرافي، طوال هذه الحقب، على أنه مجرد وسيلة تعبير تثير الخيال، وأداة تعين على البحث البصري. مع أنه من المعروف أن الفوتوغراف لعب دوراً مهما في رصد حالات ومشاعر إنسانية ولحظات خالدة من التاريخ، كما صوّر أشخاصًا كانوا في مرحلة من المراحل الزمنية أشبه بالأساطير، وقد اشتهر الكثير منهم، وأصبحت لهم مدارس متبعة في التصوير. فالقيمة التعبيرية لهذا الفن لم تدرك إلا في الثمانين،

خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية. وإذ لا مجال هنا للحديث عن تطور هذا الفن وإنجازات مبدعيه على مدى حقب القرن العشرين، يبقى من الضروري القول إن تطور وسائل الإعلام الحديثة وتأثيرها الكبير، مثل السينما والتلفزيون والصحافة والإعلان، كان حاسماً في نتائجه. فهي أعمال واسعة الانتشار، شديدة التأثير، مليئة بإشارات وتلميحات ذات معنى مزدوج، وعامرة بالرسائل الخفية والمعاني المتناقضة، عن قصد وغير قصد. وكان من نتائج تطور فن الفوتوغراف وغيره من وسائل الاتصال المرئية، السينما والتلفزيون والفديو، أن كثيراً من الفنانين آثروا التخلي عن فن اللوحة، والتوجه صوب التعبير من خلال التكنولوجيا الحديثة للوسائل البصرية. فظهر فن الڤيديو Video Art، وهو فن يعتمد على متابعة حدث فني، يرتبط بزمن معين. وقد تطور تباعاً منذ نشأته في الستين، ويعد الفنان الأمريكي الياباني الأصل Nam June Paik رائد هذا الفن، وهو شديد الشغف بالتلفزيون، وتعود محاولاته الأولى بفن الفديو إلى عام ١٩٦٣.

كان من نتائج المغالاة في النزعات التجريدية، ولاسيما في أمريكا، أن نما شعور متزايد نحو توجيه التهم للحداثة على أنها إغراق في النرجسية الفنية. فقد أخذ النحت يقترب من الأشكال المعمارية، بينما أصبحت العمارة أكثر ميلا إلى إظهار الغرابة في الأفكار، بل كان من خلال العمارة واتجاهاتها المتعددة في كل أنحاء العالم أن تم تصنيف الوضع في حقبة السبعين إلى اتجاهين: الحداثة وما بعد الحداثة، فظهرت اتجاهات في أوربا ابتدعها معماريون برؤية جديدة تستلهم الماضي بصورة حديثة حية. كما ظهرت في اليابان اتجاهات تمزج بين الفن الشعبي والفن الرفيع، وكلها مؤشرات على زمن تتعايش فيه الأساليب المتعددة، وتكاثر فيه الصرعات الفنية إلى الحد الذي أصبح فيه من الصعب وضع معايير فنية تستطيع أن تفرز ما بين الفن واللافن.

كما أنه نتيجة لتطور المجتمع الرأسمالي، وطغيان منطق السوق على كافة جوانب الحياة بما فيها النشاط الإبداعي للفرد، نمت في أواخر عقد الستين، موجة من الرفض القاطع لسوق الفن ونظامه، والذي وجد الفنانون أنفسهم مدفوعين إليه دفعاً. فبدأ الفنانون يظهرون رفضهم للوضع، وإصرارهم على أن الفن ليس سلعة تجارية قابلة

للإنتاج والعرض، كما أنه مادة يمكن عرضها في أي مكان وليس بالضرورة داخل صالات مخصصة لها. وبذلك بدءوا يبحثون عن مخرج يهربون من خلاله من هذا النظام ومؤسساته ومن يتعامل معها.

وإمعانًا في التمرد على مبدأ العرض في الصالات، واحتجاجًا على ابتذال السوق، فقد طغت أخيرا نزعة العمل الفني القائم على الإنشاء والتركيب Installation. وهو عمل يُنشأ داخل موقع خارجي أو داخلي، تستخدم فيه مواد جاهزة تجمع وتركب تبعا لموضوع العمل وهدفه. ويرتبط وجود هذا العمل بزمن عرضه. وبالإمكان إرجاع جذور هذا العمل إلى أعمال سابقة بدءًا من مارسيل دوشامب والسرياليين، ثم فن الأرض المتمثل بعمل كريستو وجوزيف بويز Joseph Beuys. ومع رواج فن الأجهزة الرقمية الذي انتشر مع تطور التكنولوجيا وفن الإنشاء والتركيب، بدأ التوجه يزداد نحو تقديم أعمال فنية جديدة تستخدم لغة عصرية بالغة التعقيد فتستدعي وجود قيم نقدية مغايرة وذائقة مغايرة. ذلك آخر ما توصلت إليه فنون ما بعد الحداثة في القرن العشرين، وهو ما تسعى المتاحف وصالات العرض للحصول عليه اليوم لأنه فن نابع من ثقافة هذا الزمن وروحه.

فهل هذا يعني أن القرن الجديد هو قرن الثقافة السريعة والزائلة؟ كم يبدو السؤال ساذجًا أمام المنجزات العلمية الخارقة! لعل من البديهي القول أخيرًا إن التجارب ستظل تتوالد، كما ستظل تتصل وتنفصل، تستجيب لبعضها وتتمرد على بعضها، فالفن انعكاس لمسيرة التطور، ويتجاوب مع حركتها سلبًا أو إيجابًا، وحسبُ كل مرحلة من المراحل أن تكون شاهدًا على حركة الزمن، كما صورتها الأديبة الإنجليزية فيرجينيا وولف بصيغة أمواج تتلاشى وتتوالد في حركة دائرية لبحر يمتد بلا نهاية.

٢. الفن التشكيلي في القرن العشرين في الدول العربية نشأته وتطوره

مدخل

تحتل الفنون التشكيلية في الوطن العربي اليوم، من تصوير زيتي ونحت وخزف وفنون الحفر والطباعة (Printmaking)، أهمية بارزة في الحياة الثقافية مع أن عمرها لا يتجاوز المائة عام في بعض الدول العربية، وأقل من ذلك بكثير في دول عربية أخرى. فالولادة الحقيقية لهذا الفن في البلدان العربية كانت مع مطلع القرن العشرين، وكان ذلك جانبا من حركة نهضة تحديثية شاملة. فظهر فنانون محترفون وهواة يمارسون الفنون بتقنيات أوربية. وكانوا قد مهّدوا الطريق لقيام حركة فنية استطاع روادها خلال مدة زمنية قصيرة نسبيًا أن يجعلوا من هذه الفنون أداة وعي فكري، بل سرعان ما أصبحت هذه الفنون جزءًا أساسيًا من النسيج الثقافي العربي. كما استطاعوا أن ينتقلوا بنشاطهم الفني من تجارب أولية محدودة إلى انتشار عالمي واسع.

ليس من الغريب القول إن البلدان العربية في مشرقها ومغربها غنية بتراثها الفني العريق الممتد امتداد الحضارات التي ولدت وتعاقبت على هذه الأرض كحضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل وحضارة الفينيقيين والحضارات المتعاقبة على بلاد الشام، فضلا عن حضارة اليمن والجزيرة العربية، وأن هذه الحضارات تركت آثارها شاهدًا على أن الفن كان جزءًا من حياة هذه الأمم، وأنه كان حامل خطابها الفكري والروحي إلى الملأ. لقد كانت الزينة بشتى معانيها وتجلياتها حاضرة في حياة الناس منذ أن استوطنوا هذه الأراضي، فكانوا يزخرفون أوانيهم وألبستهم ويصنعون حليهم ويعتنون بمظاهر حياتهم كما كانوا يوظفون مهاراتهم في إبداع الموضوعات الروحانية التي تعبر عن عقائدهم. وذلك ما تجلّى أيضا في مراكز الحضارة العربية الإسلامية حيث نشأتْ الفنون الإسلامية من التراث الفني لهذه الحواضر بعد أن أعادت صياغته ضمن مفهوم الدين الإسلامي لتعبّر عن تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان، ولتجسد صورة التكامل بين الحق والجمال، وتجعلها حاضرة في حياة الناس ممثلة في عمائرهم

وعلى صفحات كتبهم وفي نسيج ثيابهم ومجالسهم وحتى أدواتهم المنزلية. فنشأت من ذلك حرف نفعية وفنون تعبيرية متوارثة تطورت وتعايشت مع الزمن وأخذت تنتقل مع الأجيال محتفظة بأسرار وجودها الحي المتجدد، يرتفع مستوى أدائها وينخفض تبعًا لحركة المجتمع في نهضته وانحطاطه.

غير أن الفنون التشكيلية التي راجت في الدول العربية منذ مطلع القرن العشرين، والتي هي موضوع هذه الورقة، أمر مختلف كل الاختلاف، فهي متأثرة بالحضارة الغربية ومدارسها الفنية التي تبلورت في أوربا وعرفت بالفنون الجميلة. تسللت إلينا مع تغلغل نفوذ الحضارة الغربية، فالتقطها الفنانون في البلدان العربية، وجعلوها وسيلة تعبيرهم تجاه الحياة والمجتمع، كما طبّقوا معاييرها الجمالية والنقدية. من هذا المنطلق يمكن القول إن الفنون التشكيلية في عالمنا العربي قد نشأت على قواعد وأسس لم تكن معروفة من قبل، فشقّت طريقها بكل حرية.

عندما كان العالم العربي، في نهاية القرن التاسع عشر، يعيش حالة من الاضطرابات السياسية والتغيرات الاجتماعية ويعاني من الجهل والتخلف، كانت بعض عواصمه تعيش حالة من الانتعاش الثقافي الذي لم يكن إلاّ امتداد للنهضة التي تحولت مع القرن الجديد إلى وعي قومي شامل. فقد بدأت المدن العربية تستيقظ، وتسعى إلى تحديث حياتها، وكان هذا التحديث يتطلع إلى النموذج الأوربي، مركز الحضارة الجديدة. فشهدت، على درجات متفاوتة، كل من بيروت والقاهرة وبغداد ودمشق نهضة شملت العمران والتعليم والصحافة وإقامة المكتبات العامة، وظهور النشاط المسرحي والسينمائي والتصوير الفوتوغرافي.

كانت فنون التصوير والنحت الأوربية من ضمن ما سعى إليه المثقفون والموهوبون. وكان التعرف إلى هذه الفنون قد نشأ تدريجيا، وعلى مستوى فردي، من خلال العلاقات التجارية أولا ليزداد مع الهيمنة الأجنبية وبعثات التنقيب عن الآثار، والبعثات التبشيرية التي بدأت تفتح مدارسها ومعاهدها في المدن العربية. كما أن توافد الحجاج والسياح والباحثين من كل صوب إلى المناطق العربية كان له تأثير مباشر. فقد

كان من بين هؤلاء فنانون مستشرقون طاب لهم المقام في هذه المدن، فكانوا يصورون الطبيعة ومعالم الحياة، ويعنون بشكل خاص بالمواقع التاريخية المقدسة، فكان ذلك من أهم المسارب المباشرة الرئيسية لفنون التصوير الأوروبي إلى العالم العربي. وإذ يرى البعض أن هذه الفنون قد تسرّبت إلى الدول العربية بدءاً من حملة نابليون، فإن واقع الأمر يشير إلى زمن أبعد، إلى القرن الخامس عشر الميلادي[٢٩]، سواء أكان ذلك عن طريق التجارة، أم من خلال السلاطين العثمانيين والحكام والوجهاء من المجتمع الذين بهرتهم هذه الفنون وتقنياتها العالية فسارعوا إلى اقتنائها واستضافة فنانيها المرموقين، كما يظهر مما خلّفوه في قصورهم من تحف فنية وصور زيتية تصور شخصياتهم ومعالم سلطانهم. بل إن تأثيرات الفن الأوربي تسللت إلى فن المنمنمات في عصورها المتأخرة في الشرق عامة.

لتطوير مهاراتهم، اتجه الفنانون العرب إلى أوربا للدراسة في معاهدها الفنية، وكان الإقبال على دراسة فنون التصوير والنحت يتباين من دولة عربية إلى أخرى، ولكنها على العموم كانت بدايات متواضعة وجهودا فردية في أغلب الأحوال. وسرعان ما تطورت هذه الفنون لتسير على أسس تعليمية منهجية منذ العقود الأولى من القرن العشرين، كما سيظهر من خلال متابعة السياق الزمني لكل دولة من هذه الدول. وحين أنشأت المعاهد الفنية في الدول العربية، اعتمدت في مناهجها تعليم الفنون الأوربية وتقنياتها، وهو ما اصطلح عليه بالفنون الجميلة. وتبعا لهذه المعايير أصبح ينظر إلى الفنون المحلية على أنها صناعات تقليدية ساذجة، وإلى فنون الحضارات القديمة على أنها بدائية، وأن الفنون الإسلامية لا تعدو أن تكون حرفا يدوية متوارثة، فأصبحت تدرّس على أنها فنون حرفية أو تطبيقية، أسوة بما كان متبعا في الغرب.

البدايات

في عام ١٩٠٨م أقيمت في القاهرة أول مدرسة للفنون الجميلة، على غرار المعاهد الأوربية، واستعين بأساتذة أوربيين. غير أنه سرعان ما التحق بها الرعيل الأول من

الدارسين في المعاهد الأوربية ليعملوا إلى جانب الأساتذة الأجانب. وفي هذه المدرسة تخرّجت الدفعة الأولى من الفنانين المصريين، ليذهبوا بعد ذلك إلى أوربا. ومن أوائل من تتلمذوا في الغرب محمود مختار وراغب عيّاد ومحمد ناجي، وغيرهم من الذين كوّنوا، لدى عودتهم، الأرضية الصلبة لنهضة مصر الفنية.

في لبنان، جاءت المبادرة من الكنائس أولا مع نهاية القرن التاسع عشر، إذ كانت توفد الموهوبين لدراسة الفن في إيطاليا وفرنسا، فنشأ جيل من الفنانين كان له فضل إشاعة فن التصوير وتقنياته في لبنان. كان داود قرم أول من ذهب إلى روما، موفدًا من الكنيسة، لدراسة الفن في عام ١٨٧٠م، ثم عاد ليمارس تصوير الموضوعات الدينية والدنيوية. وكان إلى جانبه فنانون آخرون مثل حبيب سرور وجورج قرم وخليل صليبي، وجميعهم كانوا يرسمون بأسلوب كلاسيكي أوربي، ما عدا خليل صليبي الذي كان يرسم بأسلوب انطباعي. ويُعد يوسف حويك، الذي أمضى عشرين عامًا بين باريس وروما قبل عودته إلى لبنان، أبا النحت اللبناني. ومن هذا الجيل أيضًا الفنان يوسف غصّوب الذي درس الفن في مصر على يد محمود مختار قبل أن يكمل دراسته في باريس وروما. وقد ترك ما يربو على مائة عمل موزعة بين لبنان وسوريا وفلسطين. ولكن نخبة من هؤلاء الفنانين ضاقوا بقيود الحياة الاجتماعية وتخلفها الثقافي في لبنان آنذاك، فآثروا البقاء في المهاجر، محافظين على تصوير الموضوعات المحلية بأسلوب المستشرقين. ويستثنى منهم جبران خليل جبران، الذي كان يتقن فن الكتابة وفن التصوير بالبراعة ذاتها، إذ كان يمارس الفن بوعي مختلف عن أقرانه، حريصًا على التمسك بشخصيته، وهو حالة ينبغي تناولها في دراسة منفصلة[٣٠].

أما العراق فقد كان في مطلع القرن مجرد ولاية تابعة للدولة العثمانية، وكان، على الرغم مما عاناه من تخلف ودمار خلال القرون السابقة، قد بدأ يشهد بعض الإصلاحات والتطورات في نهاية القرن التاسع عشر، ولكن بخطىً بطيئة. وخلال مرحلة الانتداب البريطاني، عقب الحرب العالمية الأولى، حدثت تطورات سياسية وعمرانية وفكرية وثقافية كبيرة، ولاسيما بعد تأسيس الحكومة الوطنية في عام ١٩٢١م. فعاد إلى بغداد عدد من الضباط العراقيين الذين درسوا فن التصوير في

اسطنبول أثناء دراساتهم العسكرية، مثل عبد القادر الرسام، ومحمد صالح زكي، والحاج محمد سليم، وعاصم حافظ، وفتحي صفوت (نحات)[٣١]. وكانوا يصورون مشاهد الحياة والمدينة من حولهم، ويمارسون تصوير الموضوعات التقليدية تصويرا تسجيليًا بنكهة محلية، فأشاعوا حب الفن بين الناس بدافع بناء حياة جديدة يتغلغل فيها الجمال ليزيل بعض آثار الكآبة التي خيمت على البلاد قرونًا. وكان إلى جانبهم عدد كبير من الهواة ومحبي الفن والمربّين الذين ساهموا بإشاعة الوعي الفني بين الناس، وفتحوا طريقًا واسعًا أمام الطاقات الفنية الخلاقة التي أعقبتهم. وكان عبد القادر الرسام أكثرهم تأثيرًا، فقد شاعت أعماله في بغداد، وكانت تزين الأماكن العامة والبيوت الخاصة أيضًا.

في سوريا، يعد طارق توفيق أول فنان سوري ينشئ محترفًا فنيا في مطلع القرن، يعلّم فيه فن التصوير لمن يرغب في التعلم أو اقتناء اللوحات، وعلى يده توطدت النهضة الفنية في سوريا[٣٢]. ولا يشير المشهد الفني في سوريا في هذه المرحلة إلى أي نشاط ملحوظ أو مؤثر.

يبيّن كمال بلاّطه[٣٣] في مقدمته عن الفن في فلسطين، أن تصوير الأيقونات ذات الطابع المسيحي اكتسب معالم محلية، مستمدا جذوره من الفن البيزنطي الذي يضفي الصفة الطبيعية على الموضوعات الدينية. فقد تطور هذا الفن في القدس على أيدي الحرفيين من المسيحيين العرب، واكتسب معالم عُرفت بمدرسة القدس، كما تضمنت ملامح من الطبيعة المحلية. وكانت فلسطين قبلة الحجاج والزوار الأجانب، وقد توافد إليها الرحالة بكثرة في القرن التاسع عشر، واستقرت فيها البعثات التبشيرية، كما انتشرت في معظم المدن الفلسطينية. ولأول مرة كان الفلسطينيون يشاهدون أعمالا تصويرية لفنانين أجانب من شتى الطوائف، فضلا عن الطبوغرافيين الذين كانوا يرسمون معالم الأرض المقدسة. وفي مطلع القرن العشرين بدأت تظهر بوادر فن تصويري بمعالم محلية كان يتبلور على أيدي عدد من الهواة.

أما في المغرب العربي، الذي استمر الحكم الأجنبي في أقطاره لما بعد النصف الثاني

من القرن العشرين، فله وضع خاص. إذ مع بداية القرن كان في تونس فنانون تونسيون يمارسون فن التصوير على وفق الأساليب الأوربية، أسوة بالفنانين الأجانب الذين كانوا يقيمون معارضهم السنوية في تونس. وكان في المغرب عدد من أبناء البيوتات العريقة يمارسون فن التصوير بصورة غير معلنة(٣٤). أما في الجزائر فقد كان الفرنسيون يقيمون معارضهم السنوية، ولا يرقى الفنان الجزائري لديهم إلى أكثر من حرفي، أو فنان فطري. ومع ذلك فقد كانت هذه المعارض التي يقيمها الأجانب سنوياً أينما وجدوا، محركًا كبيراً لانبثاق الحركات الفنية الوطنية في العالم العربي.

لم تكن أساليب الفنانين العرب في بداية الأمر تتعدى حدود المذهب الكلاسيكي القائم على محاكاة الأشكال الطبيعية على وفق معايير تقليدية أوربية. ومع أن هؤلاء الفنانين درسوا الفنون في أوربا منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حين كانت الحركات الفنية الحديثة في ذروتها، فقد تتلمذ معظم هؤلاء الدارسين على هذا النهج الكلاسيكي، ولدى عودتهم نقلوا ما تعلموه إلى طلبتهم. وبهذا المعنى فقد كان هؤلاء رسامين حرفيين أكثر من كونهم فنانين مبدعين. هكذا كانت البداية لتتطور فيما بعد، ويتغير وعي الفنان بذاته وفنه ودوره في الحياة. فبدأت اللوحة تتخذ مسارا آخر وتمر بتجارب أسلوبية وموضوعية أسوة باللوحة الأوربية، متجاوزة حدود الشكل الظاهر، إلى التعبير عما يتماهى مع الشكل الداخلي لحركة النفس وما يمليه الخيال الحر ويصوغه الفكر. ولم يكن هذا التطور مجرداً عن أسبابه، فمنذ أن اتخذت الفنون مكانها بوصفها أداة وعي بالواقع الإنساني تحمل خطابها الثقافي، وهي تستجيب لتطورات الأحداث السياسية والاجتماعية التي تمر بها الأمة، محاولة خلق حالة من التوازن بين استجابتها للحدث، ومحافظتها على شروطها الفنية الجمالية. وعلى الرغم من أن الحركة الفنية اتخذت مسارها في كل دولة عربية بمعزل عن الدولة الأخرى، فهناك ثمة تشابه في طبيعة هذه التجارب من حيث نشأتها وتوجهاتها وثوراتها، وفي بحثها عن ذاتها من خلال تفاعلها مع الآخر، وهذا ما ستحاول هذه الورقة تتبعه، قدر الإمكان، بمواكبة تطور هذه الحركات - الاتجاهات - وتغيّر أساليب التعبير لدى الفنانين تبعًا لذلك.

البحث عن الشخصية المحلية

اتسمت المراحل الأولى من دراسة الفنانين العرب في المعاهد الأوربية بالانبهار الشديد بفنون الغرب وتقنياته. وعلى الرغم من أن الحركات الفنية في أوربا في مطلع القرن العشرين كانت قد تمردت على الأساليب الكلاسيكية وتجاوزتها، ظلت المعاهد الرسمية في أوربا متمسكة بالأصول التقليدية في التدريس. وكان همّ الفنانين العرب في البداية منصبًّا على اكتساب هذه المهارات والإلمام بصنعتها العالية. ولكن مع تنامي الخبرات، وظهور المواهب الخلاقة التي تتطلع إلى التفرد والتمايز، أصبحت المواجهة المباشرة مع الغرب من أهم العوامل التي دعت الفنان إلى التريث، والتفكير بحقيقة موقعه والبحث عن ذاته. ولعل التفرد في التعبير، الذي هو سمة لصيقة بالمبدع الحقيقي، كان الدافع الأول لمثل هذا البحث، ولاسيما لفنان بدأ يعي أنه وريث حضارة عريقة لها امتدادها العميق في التجربة الإنسانية في العالم. وكان الفنانون المصريون الرواد مثل [٣٥]: محمود مختار وحبيب جورجي في النحت، ومحمد ناجي ومحمود سعيد وراغب عيّاد ويوسف كامل وأحمد صبري في التصوير الزيتي، من أول من توجه صوب بناء الشخصية المحلية في الفن.

كان محمود مختار قد تنبه إلى ضرورة الاستفادة من التراث المصري الفرعوني وضرورة استلهامه. فأبدع أعمالا نحتية بأسلوب جمع بين الكلاسيكية الأوربية والأسلوب المصري الفرعوني. وكان مختار موهبة فنية أصيلة، يمتلك قدرة أدائية عالية. ولعل نصبه المعروف «نهضة مصر» خير شاهد على عبقريته. وكان حبيب سرور نحاتا يدرّس أيضا الفن للأطفال. فكان يرى أن كلا من هؤلاء الصغار فنان بالفطرة، فأصبحت مدرسته هذه النواة التي تطورت وتوسعت على يد صهره رمسيس ويصا واصف لتكون مدرسة لصناعة السجاد اليدوي في قرية الحرّانية (الجيزة).

وممن سار على نهج مختار في استلهام التراث الفرعوني الرسام محمد ناجي، وكان دوره كبيرًا في تنشيط الحركة الفنية في الإسكندرية، حيث أقام فيها مع فنانين أجنبيين «أتيلية الإسكندرية»، فكانت ملتقىً للفنانين والأدباء، فضلا عن أنها فتحت الباب

لتدريس الفنون. وآثر راغب عيّاد ومحمود سعيد تصوير البيئة المحلية، الطبيعية منها والشعبية، بإحساس عال بالانتماء. أما محمود سعيد فكان يدعو إلى تمصير الفن متأثراً بأجواء الإسكندرية البحرّية. واشتهر يوسف كامل بتصوير واقع القرية المصرية بأسلوبه الانطباعي، وكان له فضل إشاعة هذا الأسلوب في مصر، بينما كان أحمد صبري معنيًا بتصوير الوجوه والأجساد بعاطفة قوية، وحسية غريزية. هكذا قدّم هذا الجيل أعمالا تصويرية ذات طابع محلي، ينطبق عليها ما قاله العقاد في مقدمته لأول ديوان للمازني صدر في القاهرة ١٩١٣م: «إنهم يشعرون شعور الشرقي، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي»[٣٦].

لاشك في أن تصوير البيئة بهذا الإحساس من الانتماء، أو استلهام مفرداتها التاريخية، يمثل جانبًا من جوانب بناء الشخصية المحلية، وهو ما اعتمده الفنانون العرب في الحقب الأولى للتعبير عن ذواتهم الفنية. وهذا ما نراه متجليا لدى الجيل الثالث من الفنانين في لبنان. فأعمال عمر الأنسي، ومصطفى فروخ، وقيصر الجميل، ورشيد وهبي، وصليبا الدويهي وغيرهم، التي شاعت في مطلع الثلاثينيات، تكوّن بمجموعها اتجاهًا فنيًا يحمل وعيا اجتماعيا إنسانيا ويتمثل البيئة اللبنانية. وكان جميع هؤلاء الفنانين قد نالوا قسطًا من تعليمهم في الغرب، واطلعوا على الأساليب التي شاعت عقب الحرب العالمية الأولى، فتأثروا بها، ونقلوا بعض هذه المؤثرات لدى عودتهم إلى لبنان، خاصة المدرسة «الانطباعية»، التي صوروا من خلالها طبيعة لبنان أجمل تصوير. ويعود الفضل لأفراد هذه المجموعة في توطيد العلاقة بين الفنون البصرية والجمهور، ولهم الفضل أيضا في تعليم طلابهم تصوير البيئة الطبيعية والاجتماعية بالأسلوب الانطباعي. لقد جسّدوا في فنهم الاعتزاز والفخر بالأرض اللبنانية وتراثها.

وفي العراق برزت في هذه المرحلة من حقبة الثلاثين، طاقات فنية جديدة دفعت بالحركة الفنية قدمًا. وما إن تنبهت الجهات الرسمية إلى المواهب الفنية، حتى سارعت إلى إدخال دراسة الفن ضمن نظام البعثات الدراسية إلى أوربا. وكانت أول بعثة رسمية لدراسة الفن في عام ١٩٣١م، تلتها بعثات أخرى شملت، بالتتابع، أكرم

شكري، وفائق حسن وعطا صبري وحافظ الدروبي وقاسم ناجي وجواد سليم. وبعودة هؤلاء إلى بلادهم ازدادت فعالية الحركة الفنية سواء فيما كانوا يقدمونه من أعمال أو يعلمونه لتلامذتهم من تقنيات الفن الأوربي بأساليبه الأكاديمية. وفي عام ١٩٣٨م أدخل تدريس فن التصوير إلى معهد الفنون الجميلة (وقد أسس في عام ١٩٣٦ لتدريس الموسيقى)، وتولاه الفنان فائق حسن، كما تولى جواد سليم، في العام التالي (١٩٣٩) تدريس فن النحت. وعلى يد هذين الأستاذين الجليلين تخرجت أجيال من الفنانين الطليعيين. كما كان البحث عن مفردات الشخصية المحلية في الفن، بأسلوب يجمع بين الذاتي والموضوعي من أبرز ما حققه هذا الجيل. فأولوا مسألة تصوير الطبيعة وبيئاتها المتنوعة في العراق، ومفرداتها الشعبية الغنية بالتنوع، جل اهتمامهم. وكان كل من جواد سليم وفائق حسن يتمتعان بموهبة عالية وإحساس مرهف، تحدوهما رغبة عارمة إلى بناء حركة فنية على غرار ما وجدوه في فرنسا، ومعهما دخل الفن في صلب الحياة الاجتماعية، وغدا جزءًا رئيسيا من نسيجها الثقافي.

في سوريا، وخلال سنوات الانتداب (١٩٢٠ـ١٩٤٦م) شهدت دمشق نشاطًا فنيّا سواء أكان من قبل أعمال الفرنسيين الوافدين إلى البلاد لغرض الرسم أو التعليم، أم السوريين الذين درسوا في أوربا بشكل خاص. ومن خلالهم راجت مفاهيم الفن الأوربي، وتبلورت اتجاهات فنية جديدة كان أبرزها المدرسة الانطباعية، وكان رائدها ميشال كرشة، الذي صور الطبيعة بالأسلوب الانطباعي.

وفي تونس كان يحيى التركي من أول المبادرين نحو إرساء أسس الفن التونسي الحديث. لقد آلمه ما كان يلمس من تعالي الفرنسيين على الفنان التونسي، فأخذ يسعى صوب إيجاد علاقة أصيلة بين نمط الحياة التونسية والفنون، فشق الطريق لمن بعده من الأجيال. لقد صوّر المدينة القديمة وناسها في حركتهم وحياتهم اليومية. وأقام أول جماعة تونسية رائدة، ضمّت عبد العزيز بن رايس وعلي بن سالم وحاتم مكي وعمّار فرحات، فأطلقوا على يحيى التركي لقب «أبو الفن التونسي». ولكل من هؤلاء أسلوبه في تصوير الطبيعة، واستلهام الفنون الشعبية، وفنون المنمنمات والرسم على الزجاج[٣٧].

أما في الجزائر فقد أقام الفرنسيون أول مدرسة للفنون الجميلة في عام ١٩٢٠م، وكانت تهتم بالطلبة الفرنسيين، مع بعض الاستثناءات القليلة. وكانت المدرسة تهيّء الطلبة للالتحاق بالمدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس. وكان الفرنسيون يرون أن الأجدر بالفنانين الجزائريين التوجه نحو الفنون التقليدية المتوارثة. مع ذلك ظهر في منتصف الثلاثين بعض الرسامين الجزائريين الذين كانوا يرسمون المناظر الطبيعية الخلابة للجزائر، وكان أبرزهم محمد زميرلي[٣٨].

مرحلة البحث عن الأساليب

تميزت المرحلة التالية بكونها مرحلة البحث عن الأساليب، والانطلاق الحر نحو تحقيق الشخصية الفنية. ففي نهاية الثلاثين، برز في مصر فنانون طليعيون تمردوا على جمود الأساليب الأكاديمية التي وصلت إليه أعمال الأجيال السابقة من الفنانين. كما تميزت المرحلة بقيام الجماعات الفنية أسوة بما كان متبعا في أوربا. فكان من أولها جماعة «الفن والحرية» (١٩٣٩م)[٣٩] برئاسة الفنان جورج حنين، التي أصدرت بيانًا يتضمن الدعوة إلى «فن ثوري حر»، وقّع عليه سبعة وثلاثون فنانًا وفنانة. ومع أن هذه الجماعة لم تستمر أكثر من خمس سنوات، فإن أعضاءها تركوا أثرًا بينًا في الحركة الفنية في مصر. ولهذه الجماعة يرجع الفضل في التوجه نحو البحث عن الأساليب الفردية، نظرا لأهمية الأسلوب في رسم معالم الشخصية الفنية للفنان. وبهذا التوجه بدأ البحث عن معالم الشخصية الفنية المصرية ينحو منحىً جديداً يتركّز على اكتشاف الذات من خلال الموضوع[٤٠]. وفي عام ١٩٥٠م أقام الفنان محمد ناجي جماعة «أتولييه القاهرة»، وكان قبل ذلك قد أنشأ في الإسكندرية أتولييه الإسكندرية كما ورد سابقا. بعد ذلك قامت جماعات أخرى مثل: «جماعة الفنانين الشرقيين الجدد»، دعا أعضاؤها إلى الاحتفاظ بشخصيتهم المصرية ودراسة الفن الشعبي بوعي ثقافي حديث، مع الابتعاد عن مؤثرات الفنون الغربية. وكان لكل من أعضاء هذه الجماعة أسلوبه الخاص في الإفادة من الفنون الفرعونية، والإسلامية والأفريقية، ومن أبرزهم كمال

التلمساني، وعلى الديب وفتحي البكري وكمال الملاخ. وفي عام ١٩٤٦م قامت «جماعة الفن المعاصر» بإشراف حسين يوسف أمين، وكان جل أعضائها من تلامذته: سمير رافع، وعبد الهادي الجزار، وحامد ندا، ومحمود خليل، وماهر رائف، وغيرهم. وكانوا يستلهمون الموضوعات الشعبية كالمعتقدات والعادات وسير البطولة بأساليب فردية مختلفة[٤١]. وكان هدفهم الصريح: «القيام بدور قائد للوعي الاجتماعي للقاعدة وليس للنخبة»[٤٢]. وتتميز هذه الحركات بتعاملها مع الفن على أنه أداة وعي ومعرفة، وأن على الفنان أن يكون صادقًا مع نفسه، ومدركًا لذاته وللعالم، وبذلك تستقل شخصيته بين التيارات العالمية. وفي هذه المرحلة شاع تيار يدعو إلى الوعي بالقضايا الاجتماعية، والالتزام بالفكر الاشتراكي، ومن أبرز من يمثل هذا التيار النحات جمال السجيني.

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ظهر في مصر على نحو لافت الفنانان سيف وانلي وأدهم وانلي، وكانا يعملان بصمت في بادئ الأمر، ولم ينتميا لأي جماعة فنية. تميزت أعمالهما التصويرية والنحتية بكونها نموذجية في وعيها بالحداثة وبالذات الفنية معًا. هكذا مضت الحركة التشكيلية في مصر متنوعة في اتجاهاتها، متسعة في حركتها وتعدد أساليبها، وظل البحث في مسألة الخصوصية لدى الفنانين يسير في خطين متوازيين: أحدهما يستعين بمفردات تاريخية محلية، والثاني بمفردات بيئية طبيعية واجتماعية ورمزية أحيانًا.

في الوقت الذي كان فيه الفنانون المصريون منشغلين بالبحث عن الخصوصية المصرية في الفن، كان جواد سليم، وعدد من رفاقه في العراق، يبحثون عن صيغة لفن عربي نابع من التراث العربي الإسلامي. ففي مطلع الأربعين، استعان متحف الآثار الذي كان بإدارة العلاّمة ساطع الحصري بعدد من النحاتين والرسامين للعمل على صيانة الآثار وترميمها. فكان لهذه المواجهة المباشرة مع التاريخ أثرها البالغ على المبدعين خاصة على موهبة فذة كجواد سليم. فقد صادف أن اطلع جواد لأول مرة، من خلال عمله، على منمنمات يحيى الواسطي التي تزيّن كتاب مقامات الحريري، فأججت في نفسه الرغبة بإعادة الصلة بهذا التاريخ المُغفَل والإفادة منه. فشرع يبحث عن وسيلة

يجمع من خلالها بين التراث العربي الإسلامي وفنون الغرب المعاصرة، حتى توصل إلى أسلوب تحليلي تجريدي قائم على توظيف الوحدات الزخرفية الهندسية لبناء عمل فني عربي معاصر. وكانت دعوته لبناء شخصية عربية فنية هي الأولى من نوعها في العالم العربي. من جانب آخر كان فائق حسن، أستاذ الفن بامتياز، يقود مجموعة أخرى ترى في تصوير الطبيعة العراقية ومفرداتها البيئية وعناصرها الغنية بالضوء واللون مجالا غنيًا للتعبير عن الشخصية الفنية. وكان لوجود عدد من الفنانين البولونيين في بغداد، أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية، بعض الأثر في تنبيه الفنانين إلى الخصوصية المحلية في تصوير المشاهد الطبيعية أو البيئية مثل قيمة الضوء وطبيعته المختلفة من بيئة إلى أخرى، وتأثير ذلك على أجواء الصورة. وهكذا تمخضت هذه الجهود عن ولادة حركتين مهمتين شقتا طريقًا واسعًا أمام الأجيال اللاحقة، كما أرست قواعد تقاليد فنية في العراق ظلّت سارية حتى اليوم. والجماعتان هما: جماعة الرواد، الذين تحلّقوا حول فائق حسن، ومن أبرز أعضائها إسماعيل الشيخلي، وزيد محمد صالح، وخالد القصاب وعيسى حنا. وجماعة بغداد للفن الحديث، برئاسة جواد سليم، وعضوية شاكر حسن آل سعيد، وجبرا إبراهيم جبرا، صديق جواد سليم وحافظ إنجازه الفني الكبير خلال عمره القصير (توفي جواد عن ٤١ عامًا)[٤٣]. وفي افتتاح معرضهم الأول (١٩٥١م) أصدرت «جماعة بغداد» بيانًا فنيًا كان أول بيان في تاريخ الحركة الفنية العراقية، وأول دعوة إلى الفنانين والمشاهدين إلى التمسك بالشخصية المحلية، وإدراك العناصر التي يغذّي بها الفنان عمله، من خلال التغلغل في اللاشعور الجمعي، ورموز الأساطير والحكايات الشعبية ومفردات تاريخ وادي الرافدين على امتداد عصوره. ومما يشدد عليه البيان دور الفن للنهوض بالمجتمع. وقد تجلت خلاصة البحث الفني لجواد سليم وعمله في نصب الثورة الذي يزّين ساحة التحرير في بغداد (توفي قبل أن يراه قائمًا)، بالإضافة إلى كمّ غزير من اللوحات الزيتية والتخطيطات التي تشتتت، ولم يحفظ منها المتحف العراقي للفن الحديث غير عدد ضئيل. لقد حاول جواد سليم أن يجمع بين خصوصية الشكل الفني في اللوحة والمنحوتة، وبين المضمون الفكري والاجتماعي. وقيمة هذا النصب متعددة الأوجه

على حد تعبير جبرا إبراهيم جبرا: « فهي أولا قيمة مطلقة تشير إلى ذهن فذ وخيال فذ، وهي ثانيًا قيمة تتصل بالبحث النفسي الدائب في أمة تستفيق فجأة فتريد أن تحقق ذاتها، وتوطد قدمها في عالم اليوم»(٤٤).

وأخيرا فمن غير الممكن التحدث عن هذه المرحلة من تاريخ الفن الحديث في العراق دون الإشارة إلى أعمال النحات خالد الرحال الذي لم ينتم إلى أي جماعة، ولكنه كان من أكثر الفنانين التصاقًا بالموضوعات الشعبية، وأشدهم وعيًا بالنحت الموروث لوادي الرافدين، وهو وعي فطري ازداد ونما من خلال عمل الفنان في ترميم الآثار، الأمر الذي جعل من أسلوبه امتدادًا طبيعيًا لأسلوب النحت في منحوتات وادي الرافدين، خاصة في معالجته للكتلة وخطوطها المتفجرة بالحيوية.

كانت الانطباعية من الأساليب التي حظيت باهتمام الفنان العراقي، إذ كان يرى مدى إمكانية تحقيق المحلية من خلال اللون المنبثق من الطبيعة، أو من غنى الألوان التراثية والفلكلورية. فبالإضافة إلى «جماعة الرواد» وولعهم بالأسلوب الانطباعي في التصوير، كان الفنان خالد الجادر رساما انطباعيا بامتياز غير أنه لم ينتم إلى أي جماعة فنية، وكان معنيا بتصوير المدن والقرى والناس.

ثمة جماعة أخرى تحلّقت حول فنان رائد آخر، هو حافظ الدروبي، وأقاموا في عام ١٩٥٣م «جماعة الانطباعيين». وكان من أبرز أعضاء هذه الجماعة ضياء العزاوي وعلاء بشير وسعد الطائي. كان الدروبي أول من أنشأ مرسمًا حرًا في بغداد في مطلع الأربعينيات، كما كان مشرفًا على مرسم كلية الآداب. وكانت المراسم الحرة في الكليات قد شاعت في حقبة الخمسين، وكان يشرف عليها كبار الفنانين، فتبلورت من خلالها تجارب فنية مهمة.

وتعد حقبة الخمسين في العراق البداية للسير نحو بناء أساليب فنية حديثة للتعبير عن مضامين اجتماعية وفكرية تتساوق مع العالم المعاصر، تلتصق بهموم المجتمع وترتفع بالتعبير إلى المستوى الإنساني عامة. وقد ظهر هذا التوجه في أعمال كثير من فناني هذه المرحلة، وقد انعكس في التعبير عن القضايا القومية (فلسطين والجزائر خاصة)، وكان

رائد هذا الاتجاه بامتياز الفنان محمود صبري. ومع أن أعمال هذه المرحلة لم تنج من التأثر الواضح بتجارب الفنانين العالميين، إلا أنها كانت لها سماتها الفنية الواضحة، فقد رسم رواد هذا الجيل الخطوط العريضة للاتجاهات الفنية في العراق مستقبلا. كما استطاع الفنانون أن يستقطبوا اهتمام المثقفين من كتاب ومعماريين وأطباء ومحامين، أغنوا الحركة التشكيلية الحديثة في العراق، كما كونوا معًا القاعدة الثقافية لمرحلة الخمسين.

في لبنان شهدت سنوات الثلاثين والأربعين إقامة معارض فردية وجماعية كثيرة. وكان أكثرها تأثيرًا المعرض الشخصي للفنان الفرنسي جورج سير George Cyre، الذي أقام في بيروت وتحلّق حوله الفنانون اللبنانيون الشباب. وعقب انتهاء الحرب العالمية الثانية ظهر في لبنان جيل جديد من الفنانين الذين أمضوا سنواتهم الدراسية في أوربا، وتأثروا بالموجات العالمية الجديدة. ولكن قلة منهم أظهر آنذاك اهتماما بمسألة الانتماء والخصوصية المحلية، مثل بول غيروغوسيان، وعارف الريس. وكان بينهم فنانون تميزوا بأساليبهم الفردية، ومستوى أدائهم العالي، سواء في استخدام التقنيات الأوربية أو في معالجتهم الفنية، كانوا يرون أنهم ينتمون إلى العالم. ويقف شفيق عبود في طليعة هذا الاتجاه، ومعه جان خليفة وإيفيت أشقر ومنير عيدو وهيلين الخال وسعيد عقل وحليم جرداق وغيرهم. ومن النحاتين الأخوان بصبوص وسلوى روضة شقير ومعزّز روضة، ويعد الأخوان بصبوص أول من أرسى دعائم فن النحت اللبناني الحديث. أما النحاتة سلوى روضة شقير، فقد تميز نحتها في مرحلة لاحقة بسعيها إلى تحقيق أسلوب يستمد أسسه من مفهوم الفن الإسلامي في تجميع عناصر الشكل.

وفي الخمسينيات شاع التيار العالمي في لبنان، خاصة بعد عام ١٩٥٤م، حيث تم إنشاء قسم خاص لدراسة الفنون الجميلة في الجامعة الأمريكية، وفُتح فيه باب الدراسة لكل من يشاء، وتولى التدريس فيه فنانون لبنانيون وغير لبنانيين، وأستاذان فنانان من الولايات المتحدة الأمريكية من معهد شيكاغو للتصميم حملا معهما المناهج التعليمية الحديثة لمدرسة الباوهاوس, ٤٥ وكان للنشاطات والتظاهرات الفنية التي قامت بها الجامعة بهذا التوجه الجديد، أثر كبير على تأكيد حرية التعبير، وإطلاق الحرية للخيال،

فأثارت معارضهم السجال حول ماهية الفن، ودور الفنان، وتابعها النقاد والصحفيون باهتمام كبير[٤٦]. في هذه السنوات أصبحت بيروت أبرز ساحة لعرض تجارب الفن العالمي الحديث والفكر الحديث، بعد أن نشطت فيها المطابع ودور النشر، فضلا عن أن ساحتها الثقافية غدت ملتقىً رحبًا للإبداع العربي في الأدب والمسرح والشعر والفكر والفنون التشكيلية، فأقيمت فيها صالات للعرض ومتاحف للفنون، وغدت قبلة المثقفين العرب، وملاذهم في الظروف العصيبة.

لقد تميزت تجارب الفنانين في البلدان العربية خلال حقبة الخمسين بأنها كانت شاملة لجميع الأساليب التي توافر عليها الفنانون من خلال دراساتهم المتخصصة. وجاء نمو الحركة الفنية في هذه البلدان مواكبًا لتزايد الإدراك بقيمة الفن والإقبال عليه، واقتنائه. فتوافرت الساحة الفنية على اتجاهات الفنانين المتعددة، كل حسب درجة وعيه وثقافته ودوره المؤثر في الحياة الثقافية. وبذلك وجد الهم الاجتماعي والقومي انعكاسه المباشر على أعمال المبدعين، وكان الفن مواكبًا للمتغيرات الاجتماعية والسياسية. وكان اهتمام الفنان وارتباطه بمجتمعه وبقضايا الأمة العربية، بل العالم كله، ملازمًا لبحثه الفني في الأساليب والتقنيات، وعاملا مهمًا في تحديد أسلوبه. ففي هذه الحقبة ظهرت في مصر «جماعة الفن الحديث»، أظهر أعضاؤها ميلا للالتزام بقضايا المجتمع، والإيمان بالفكر الاشتراكي. وكان في طليعتهم النحات جمال السجيني وداود عزيز ووليم إسحاق وجاذبية سري وحامد عويس، فقد حاولوا تطويع الأساليب الغربية الحديثة التي تأثروا بها وإخضاعها لخصوصيتهم المحلية. وتعد تجربة جمال السجيني من أهم إنجازات هذه المرحلة، إذ أراد، أسوة بمحمود مختار، أن يستفيد من النحت الفرعوني، وأن يستفيد في الوقت ذاته من تجربة النحات البريطاني هنري مور، في معالجته الدينامية للكتلة والفراغ وعلاقتهما بالمحيط.

لم تعد الدول العربية، كما كانت في الحقب الأولى من القرن العشرين، بمعزل عن بعضها البعض الآخر في معرفة ما يجري من تطور في الحركة التشكيلية، سواء من خلال الدراسة في المعاهد الفنية العربية، أو العلاقات الخاصة بين الفنانين العرب، وإن ظلت بحدود فردية محدودة. وكان أول لقاء عربي للتجارب الفنية قد تحقق في بيروت

عام ١٩٤٨، عندما أقيم جناح للفنانين العرب على هامش الاحتفال بتدشين المبنى الجديد لمنظمة اليونيسكو في بيروت. وقد شارك في المعرض فنانون من مصر ولبنان والعراق، وكانت المرة الأولى التي تتم فيها المواجهة الحية بين الفنانين العرب.

وما إن حلّ عقد الخمسين حتى كان النشاط الفني قد تبلور في عدد آخر من الدول العربية، وظهرت فيها الاتجاهات الفنية المتعددة، كما بدأت تتبلور معالم الشخصية الفنية لدى الفنانين، أسوة بالتجارب العربية الرائدة. كانت الحركة الفنية في سوريا قد توسعت، وظهر فنانون مبدعون رفدوا الحركة التشكيلية بتجاربهم المتنوعة، منهم أدهم إسماعيل وفاتح المدرس ومحمود حماد ونصير شورى، وأغلبهم بدأ بأسلوب انطباعي، ثم تطورت أساليبهم فيما بعد باتجاه التعبيرية أو التجريدية. وعلى يد هذا الجيل رسخت الأسس الفكرية للحركة الفنية في سوريا، ولاسيما من خلال أعمال فاتح المدرس وأدبياته النظرية، وكذلك آراء محمود حمّاد القيمة في مسألة الخصوصية والعلاقة بالتراث. وجاء جيل الستينيات ليستكمل المسيرة، ويرفد الحركة التشكيلية في سوريا بتنوع البحث عن أساليب تحمل خصوصيتها المحلية، ويقف في طليعة هذا الجيل غياث الأخرس والياس زيات ونعيم إسماعيل وعبد القادر أرناؤوط.

أما في فلسطين فقد كان للأوضاع السياسية المضطربة تأثيرها الكبير على الحياة الثقافية عامة، وكان النشاط الفني في فلسطين قبل عام ١٩٤٨م مقتصرا على بعض المحاولات الفنية التي بقيت في حدود الهواية ولم تبلغ حدود الاحتراف والتفرغ، وكانت لأغراض عملية لاكتساب العيش بشكل عام. ومع ذلك استطاع هؤلاء الفنانون أن يسهموا في ممارسة فنون التصوير والخزف وتعليمها. فقد كان نيكولا الصايغ مصور أيقونات لا يضارع في جيله، وكان قد طور مهاراته لتصوير اللوحات المسندية بكفاءة عالية، كما يقول الفنان كمال بلاطة، وكان يتقن فن ترميم اللوحات أيضًا. فكان يصور المشاهد الطبيعية المحيطة بالقدس، ويصور الفلاحين، تبعًا لما جاء في الكتاب المقدس. وثمة فنانون آخرون ورد ذكرهم كالأخوين جواهريّة، وحنا خروف وخليل حلبي[٤٧]. أما حنا مسمار فقد كان يمارس فن الخزف الذي تدرب عليه في المدرسة الألمانية التي درس فيها. كما يُذكر إن داوود زلاطيمو، الذي تتلمذ على يد الصايغ،

كـان يطوّر مهـاراته من خلال دراسة الأعمال الفنية العالمية، وكان يرسـم مشاهد من الطبيعة أحيانًا، كما كان يرسم الصور الشخصية (البورتريت)[٤٨]. ومما يذكره كمال بلاطه في مقدمته عن الفن الفلسطيني، أن معرضًا شخصيًا فريدًا أقيم في عام ١٩٣٣م لشابة في الثالثة والعشرين من العمر تدعى زلفى السعدي، عرضت فيه لوحات زيتية وأعمال تطريز يدوية.

كانت مناهج التعليم الحديثة في المدارس في فلسطين تشمل دروس الفن، وكـان هؤلاء الهـواة يمارسون التعليم، كما كـان لهم الفضل في اكتشاف المواهب الشابة وتشجيعها. أما عن الدراسات الفنية فيُذكر أن الفنان (فضول عودة) كان أول من ذهب إلى إيطاليا لدراسة الفن عام ١٩٢٢م. ومنذ مطلع الثلاثينيات بدأ الفنانون الفلسطينيون يتوجهون إلى مصر لتعلم الفنون، ولكنهم جميعًا درسوا الفنون الزخرفية والتطبيقية، وفي مقدمتهم جمال بدران، الذي فتح بعد عودته مصنعًا للصناعات التقليدية في رام الله. وعلى يد هؤلاء المدرسين تتلمذ مجموعة من الفنانين والفنانات الذين حاولوا اكتشاف عالم اللوحة الحديثة، كل بطريقته وأسلوبه، ولكنهم ظلوا هواة غير محترفين. وكان للأحداث العصيبة التي مر بها الفلسطينيون، والتي انتهت بتشريد الأعداد الكبيرة منهم بعد عام ١٩٤٨م، كل الأثر في قطع الطريق أمام تطور النشاط الثقافي برمته، فتشتت الطاقات وغامت الصورة. ومن بين من هاجر فنانون مثل جبرا إبراهيم جبرا، الذي أصبح جزءًا من الحركة الأدبية والفنية في العراق، وروبير ملكي الذي ذهب إلى سوريا وأقام مع الفنانين هناك جمعية الفنانين السوريين، وإسماعيل شموط الذي توجه إلى غزة[٤٩].

أما في الأردن فلم يتبلور نشاط فني مؤثر إلا بعد عام ١٩٤٨م. وكان قد وفد إلى الأردن منذ الثلاثين بعض الفنانين كاللبناني عمر الأنسي، والتركي زياد الدين سليمان، وكلاهما كان مقربًا من جلالة الملك عبد الله بن الحسين، ولكن تأثيرهما في الحياة الثقافية عامة والفنية خاصة ظل محدوداً. وبعد عام ١٩٤٨م عبر إلى الأردن عدد من الفنانين الفلسطينيين الذين سرعان ما انخرطوا في الحياة العامة وكوّنوا معًا نسيجًا متجانسًا. فأنشئ في عام ١٩٥٢م معهد الفن والموسيقى، وفي العام ذاته، تشكلت

أول جماعة فنية تحت اسم «ندوة الفن والدنيا»، تهدف إلى نشر الوعي الفني. ومن أعضائها البارزين إحسان الأدلبي، وهو فنان سوري عاش في الأردن، ومهنا الدرة ورفيق اللحام ودعد التل وغيرهم. ومع نهاية الخمسينيات بدأت المملكة بتطبيق نظام البعثات الحكومية لدراسة الفنون في الخارج شمل الأردنيين والفلسطينيين على السواء. فذهب أول عدد من الموفدين للدراسة في إيطاليا وانكلترا، ثم توالت البعثات إلى مصر والعراق والولايات المتحدة الأمريكية ومختلف الدول الأوربية لدراسة فنون التصوير والنحت والخزف. وبعودة هؤلاء الموفدين، بالتتابع، أخذ النشاط الفني يتزايد ويتنوع تبعًا لتنوع المصادر الثقافية للفنانين. وكان الفنان مهنا الدرة قد بادر إلى إقامة معهد للفنون الجميلة، وتولى إدارته، وانتسب إليه عدد من الشباب الأردنيين. وفي عام ١٩٧٧م تأسست رابطة الفنانين الأردنيين، كما تأسست في عام ١٩٧٩م الجمعية الملكية للفنون الجميلة برئاسة سمو الأميرة وجدان، التي بادرت إلى إقامة متحف الأردن الوطني للفنون الجميلة ، ليكون مؤسسة فنية تُعنى بالفنون المعاصرة للعالم الإسلامي (١٩٨٠). وكانت وجدان مهتمة، منذ صباها بدراسة الفن دراسة خاصة، وساهمت في إغناء الحركة الفنية في الأردن. ومن خلال رئاستها للجمعية الملكية للفنون، استطاعت خلال سنوات قليلة نسبيًا أن تكوّن مجموعة فنية تعكس الوجه المعاصر لفنون العالم الإسلامي بمعالمه الحديثة. وكان لمعرض الفن الإسلامي المعاصر، الذي نظّم في مركز الباربيكان عام ١٩٨٩م، في قلب مدينة لندن، صدى واسع في الأوساط الثقافية، فضلا عن الكتاب القيم الذي أصدرته بهذه المناسبة .

ويتمتع الفنانون الأردنيون والفلسطينيون اليوم بسمعة طيبة في الأوساط العربية، وأكتفي بذكر بعض الأسماء من المقيمين في الأردن أو خارجه، على سبيل المثال لا الحصر، النحات البارع سامر الطباع والنحاتة المعروفة منى السعودي، ومن الرسامين رفيق اللحام وأحمد نعواش وعلي الجابري وعزيز عمورة وخالد خريس ونوال العبدالله. ومن الفلسطينيين، جمانة الحسيني وكمال بلاطة ونبيل شحاتة وناصر السومي وسليمان منصور وتيسير بركات وسامية زرو وسامية حلبي، وغيرهم، وهناك من الجيل الجديد من المبدعين الأردنيين والفلسطينيين ما لا يتسع المجال لذكرهم .

وإذا انتقلنا إلى السودان نجد أن معالم الفن التشكيلي الحديث لم تتبلور هناك إلا في سنوات الخمسين، وظهرت هذه المعالم في الستين ممثلة بثلاثة اتجاهات رئيسية ما زالت تميز الحركة التشكيلية في السودان اليوم، أولها مدرسة الخرطوم القديمة، متمثلة بأحمد شبرين وإبراهيم صلحي. ولهذه المدرسة اتجاه يسعى إلى استلهام التراث الإسلامي، والكتابة العربية من جانب، ومن جانب آخر مزج هذا التراث بالتراث الفني الأفريقي. ومن الفنانين الذين اتبعوا ويتبعون هذه الجماعة أيضا: عبد الله الطيبي وكمالة إبراهيم وعصمان وقيع الله وإبراهيم العوّام. أما الاتجاه الثاني فيتمثل بمدرسة الخرطوم الجديدة، وتضم مزيجًا من فنانين يتمسكون بالطابع المحلي، بل ويسعون إلى استخدام مواد وتقنيات محلية أيضًا، وآخرين لا يتقيّدون بهذه الملامح. ويتمثل الاتجاه الثالث بمجموعة من الفنانين الذين تبنوا الاتجاهات الأوربية دون الاهتمام بمسألة الخصوصية المحلية، وأصدروا بيانًا كان الأول من نوعه في السودان. ومن أعضاء هذه المجموعة الفنانة كمالة إسحاق التي يعنى فنها بالقضايا الاجتماعية، وبقضايا المرأة خاصة. وثمة فنانون ظلوا بمنأى عن التجمعات، كالفنان عمر خيري وأحمد عبد العلال وحسن علي أحمد ومحمد عمر خليل(٥٠).

أما في دول المغرب العربي فقد استمر الفنانون في تونس في المضي على نهج المدرسة التونسية، كما ظهر على أعمال الجيل الثاني والثالث طوال عقد الخمسين. فظهرت أعمال جلال عبد الله وعبد العزيز تورجي وصفية فرحات وزبير التركي وهادي التركي، تعكس الطابع الخاص لكل منهم وطريقته/ طريقتها في تبني مفاهيم مدرسة تونس، والاحتفاء ببعض القيم الجمالية والشعورية. وقد أضيف إلى الموضوعات ذات الطابع المحلي، في مرحلة الخمسين، استلهام القيم الجمالية الإسلامية الموجودة في المنمنمات والخط العربي والرسم على الزجاج.

بعد أن نال المغرب استقلاله في العام ١٩٥٦، حصل بعض الفنانين على بعثات لدراسة الفن، وكونوا النخبة الأولى التي تبلورت من خلال فنانيها حركة فنية في غاية الأهمية. وشملت هذه الدفعة الأولى فناني المغرب البارزين: الغرباوي والشرقاوي وفريد بلكاهية ومحمد المليحي وشيفاج ومحمد شبعا، وكانوا قد توزعوا للدراسة في

روما وباريس ومدريد وبراغ ووارسو والولايات المتحدة وبعض الدول العربية. وهذا ما جعل الفنانين يقعون تحت مؤثرات ثقافية مختلفة انعكست على أعمالهم لدى عودتهم إلى المغرب، كما كانت السبب وراء غنى الحركة الفنية لديهم، وتنوع أساليبهم وأفكارهم وأهدافهم أيضًا. وبفضل غنى هذه البلاد بفنونها التقليدية ومواصلة أدائها بحرفية عالية، وإدراك الفنانين المحدثين لقيمها الجمالية، كثر استخدام المفردات الشعبية المتوارثة في أعمالهم التشكيلية، التي تبنت الأساليب التعبيرية والتجريدية الحديثة، بهدف بناء شخصية فنية مستقلة.

وفي النصف الثاني من القرن ظهر في الجزائر وعي حاد بضرورة إيجاد شخصية محلية في الفنون التشكيلية، وكان للقاء هؤلاء الفنانين بنظرائهم من المغرب وتونس كل الأثر في بلورة هذا الوعي. وكانت المبادرة الأولى قد ظهرت مع الفنان محمد راسم الذي ولد في بيئة فنية، وتخصص برسم المنمنمات وتطويعها لأغراض تعبيرية مكافئة للفنون التشكيلية الغربية. فكان يمارس هذا ويدرّسه لطلاب مدرسة الفنون في الجزائر. ولم يظهر الفن الحديث في الجزائر إلا بعد عام ١٩٤٧م، بظهور أعمال الفنانة بيّة محي الدين، التي احتفت بها فرنسا لأسلوبها الفطري (الساذج Naif)، وكتب عنها كبار الكتاب والفنانين هناك[٥١]. وبعد عام ١٩٥٠م برزت مجموعة من الفنانين الذين أقاموا في باريس، ومارسوا الأساليب التعبيرية والتجريدية، وأقاموا المعارض هناك، وكان أبرزهم إسياخيم وبن خدة وقرماز وبو زيد، وغيرهم من الذين دفعوا الفن الجزائري نحو طريق جديد يتسم بالحرص على إيصال آلام الشعب الجزائري إلى العالم. وثمة مجموعة أخرى من الفنانين الجزائريين درسوا في القاهرة عقب الاستقلال، فضلا عن تخرج الأفواج المتتابعة من مدرسة الفنون الجزائرية[٥٢]. ويعد الفنان رشيد القريشي، المقيم في تونس، من أكثر الفنانين الجزائريين شهرة، وقد عرف بتكويناته القائمة على استخدام الحرف العربي استخدامًا يكاد يقترب من مقاطع اللغة اليابانية.

* * *

مع حلول النصف الثاني من القرن العشرين تسارعت وتيرة الحياة وبدأت معالمها

تتغير في العالم الغربي، وجاءت حقبة الستين مليئة بالأحداث الثورية والمتغيرات الفكرية في العالم برمته. ولم يكن العالم العربي بمعزل عن هذه المؤثرات، بل شهدت ساحاته أحداث عنف وتغيرات كبيرة انعكست على بنية المجتمعات السياسية والاجتماعية والثقافية. وكان لعودة المزيد من المتعلمين والمثقفين من أوربا والولايات المتحدة، بعد تخصصهم في شتى المجالات العلمية والإنسانية، أكبر الأثر في إغناء الحياة الثقافية في البلدان العربية. وكان للفنون التشكيلية نصيبها الكبير من هذا النشاط.

كانت بيروت قد تحولت إلى مختبر للأفكار والطاقات الجديدة بعد أن نشطت فيها المطابع ودور النشر، وغدت ساحتها الثقافية ملتقىً رحبًا للإبداع العربي في الأدب والمسرح والشعر والفكر والفنون التشكيلية، كما غدت قبلة المثقفين العرب، وملاذهم في الظروف العصيبة. وكانت التجارب الفنية الحديثة في بيروت، خلال حقبة الستين، مواكبة للتجارب العالمية، بل كادت تكون انعكاسًا مباشرًا لها، وكانت محطة لقاء مهمة، بعد أن بدأت القاعات الخاصة فيها تستقبل معارض الفنانين العرب إلى جانب اللبنانيين. كما شهدت الستينيات عودة المزيد من الفنانين اللبنانيين إلى وطنهم بعد أن أنهوا دراساتهم في الغرب، حاملين معهم خبراتهم الجديدة وطموحاتهم. ونتيجة لتباين الأفكار والمواقف تعالى الجدل حول مفاهيم الفن ودور الفنان في المجتمع وانتمائه. فمنهم من رأى ضرورة تأكيد مسألة الهوية في الفن، مع اختلاف طبيعة فهم كل منهم لهذه المسألة، ومنهم من رأى أنه جزء من العالم الكبير. ومن أبرز فناني هذه الحقبة، مع تنوع اتجاهاتهم، أمين الباشا ورفيق شرف ووجيه نحلة وحسين ماضي وأزادور وجوليانا ساروفيم وناديا صيقلي وغيرهم.

أما في مصر فقد تواصلت في مطلع الستين تجارب الفنانين وظهرت محاولات أخرى أكثر جرأة في معاجة السمات المحلية من خلال هذه اللغة العالمية. وفي طليعة هؤلاء الفنانين آدم حنين (رسام ونحات) وحسن سليمان وصالح رضا وعمر نجدي وأنجي أفلاطون وجورج بهجوري وغيرهم. ويعد توجههم امتدادًا لما أسسه الرواد في سعيهم إلى توكيد الخصوصية المحلية، والاستفادة من تجارب العالم في الفنون. كما

تواصلت تجارب الفنانين من أمثال تحية حليم ومصطفى أرناؤوط ومحمد صبري وسيف وانلي وآخرين، في استخدامهم لغة تخاطب قريبة لفهم الجمهور.

ثمة اتجاه آخر ظهر في مصر خلال الستينيات يذهب نحو البحث عن الشخصية الفنية المعاصرة بالرجوع إلى التراث الفني الإسلامي، ومحاولة تتبع أثر جماليات الفنون الإسلامية على فناني الغرب، كما يراها الفنان محمد طه حسين[٥٣]. ومن الفنانين الذين مضوا في هذا الاتجاه حامد عبد الله، ثم مصطفى عبد المعطي وأحمد نوار، على سبيل المثال لا الحصر. غير أن نكسة عام ١٩٦٧م أحدثت فجوة كبيرة في النشاط الثقافي العربي عمومًا والمصري خصوصا، شلت الحركة الفنية ودفعتها إلى حالة من العمل الصامت دام سنوات. ولكن النصف الثاني من عقد السبعين أسفر عن ظهور مجموعة متميزة من الفنانين في مجالات التصوير والنحت والغرافيك والخزف، مثل مريم عبد العليم وحسين جبالبي وصلاح عبد الكريم ومصطفى الرزاز وعبد السلام عيد وعدلي رزق الله.

عندما قامت ثورة تموز ١٩٥٨م في العراق، كان في طليعة المؤيدين لها جلّ الفنانين الذين عبروا عن ولائهم من خلال الفن، وقد تجلت أولى هذه الاستجابات في جدارية للفنان فائق حسن، (على غرار الجداريات المكسيكية)، تلاها فيما بعد نصب الحرية (نحت برونزي) لجواد سليم، وكلاهما احتل مكانه في قلب العاصمة بغداد. ولكن وفاة جواد سليم المبكرة في مطلع الستين، وما تبع الثورة من اضطرابات سياسية حادة، انعكست آثارها على جوانب الحياة برمتها، وأشاعت حالة من الخوف والجمود. ولكن سرعان ما بدأت الحركة الفنية بدءا من منتصف الستينيات تشهد نشاطًا جديدًا بعودة مجموعة جديدة من الفنانين العراقيين الذين انفتحت أمامهم بعد الثورة مجالات أخرى لدراسة الفن في الاتحاد السوفييتي وبولونيا والصين، بالإضافة إلى دول العالم الغربي. وتحركت من جديد موجة صاخبة من التجارب الجديدة والرؤى المتنوعة. وكان واضحًا على هذا الجيل ميله الشديد نحو أساليب رمزية وتجريدية وتعبيرية يستطيع من خلالها أن يحقق حرية تعبيره عن المضامين السياسية المتخفية أولا، وانحيازه إلى الحداثة ثانيا. كما ظهر اتجاه آخر يستعير رموزه من التراث العربي الإسلامي، يحمل مؤثرات الجيل

السابق ويحاول تجاوزه، ويسعى إلى تقديم لوحة (أو منحوتة) حديثة في بنائها تنطوي على مضامين يطغي عليها البعد السياسي والاجتماعي. وكان أبرزها أعمال كاظم حيدر التصويرية، ومحمد غني النحتية مثلا. إلى جانب ذلك ظهرت مجموعة من الفنانين الشباب الذين سعوا إلى تقديم تجارب أكثر تطرفا في الشكل استخدموا فيها خامات ذات طابع محلي، وكان في طليعتهم الفنان فائق حسن، وعلي طالب وسالم الدباغ(٥٤).

بعد عام ١٩٦٧م، ونتيجة للصدمة التي أحدثتها حرب حزيران، تفجّر لدى المثقفين العراقيين غضب جديد على أثر النكسة التي حلت بالأمة. وهب الفنانون يعلنون عن عزمهم على مقاومة الانكسار ورفض العدوان، وعبّروا عن مواقفهم الفكرية من خلال الفن بشتى وسائله. فدبت الحياة في الحركة الفنية من جديد لتتوسع وتؤجج الأجواء الثقافية بمعاركها الفنية والفكرية، ولتقيم صلتها مع الجمهور. وفي عام ١٩٦٩م تشكلت جماعة جديدة من الفنانين الشباب باسم «الرؤية الجديدة»، تألفت من ضياء العزاوي ورافع الناصري وصالح الجميعي وهاشم سمرجي وإسماعيل فتاح ومحمد مهر الدين، وأصدروا بيانًا يدعون فيه إلى مواصلة البحث عن الخصوصية الفنية باستلهام التراث من جانب، والتواصل مع تجارب العالم من جانب آخر، أي تحقيق العالمية انطلاقًا من المحلية. ومع ما أظهره أعضاء هذه الجماعة من تمرد على تجارب الجيل السابق من الفنانين، فقد كانت هذه الدعوة في جوهرها إحياء لبيان «جماعة بغداد»(٥٥)، هذه الجماعة التي بهت نشاط أعضائها عقب وفاة جواد سليم، باستثناء شاكر حسن آل سعيد، الذي شق طريقًا خاصًا لفنه، مستنيرًا بالتراث الفلسفي الإسلامي، متخذا من الفن وسيلة للتأمل في الوجود. وشاكر حسن، الذي كان زميل جواد والمنظّر لجماعة بغداد، شخصية فنية فذة لم يستطع أحد تجاوزها. وتتميز أعماله بكونها بالغة الحداثة في تكوينها التجريدي المحض، وبالغة العراقة بما فيها من روح الشرق الإسلامي.

في هذا الوقت تبلور اتجاه فني آخر يسعى إلى تحقيق الشخصية العربية قائما على استخدام الحرف العربي استخدامًا شكليًا بوصفه قيمة تشكيلية جمالية. وكان هذا

الاتجاه قد نما من خلال جهود فردية منفصلة ظهرت منذ نهاية الأربعين مع تجارب فردية لفنانين عراقيين في أمكنة وأزمنة مختلفة بدءا من مديحة عمر (أمريكا) ثم جميل حمودي (باريس) لتتطور خلال الستينيات مع تجارب الفنان والمعماري عصام السعيد (لندن) الذي كان يستخدم في اللوحة النصوص العربية ضمن موضوعاته الشعبية. وتطورت فكرة استخدام الحرف العربي، ورُفدت بتجارب شاكر حسن ورافع الناصري وضياء العزاوي، ولكل منهم وجهته وأسلوبه. وكان كل منهم قد شرع باستخدام الحرف العربي على انفراد في النصف الثاني من الستينيات، وفي أمكنة مختلفة. وباستثناء العزاوي وشاكر حسن، كان الفنانون الآخرون قد توصلوا إلى تجاربهم الحروفية أثناء إقامتهم في الغرب. وسرعان ما سرت هذه الموجة، وظهرت تجارب أخرى لفنانين عرب في أمكنة مختلفة، فضلا عن ظهور تجارب أخرى في دول عربية وإسلامية قام بها خطاطون محترفون حاولوا وضع الخط العربي الكلاسيكي في إطار صورة تشكيلية. ومع حلول عقد السبعين أصبح استخدام الحرف العربي في اللوحة الحديثة ظاهرة بارزة في العالم العربي، ودخل في فنون التصوير والنحت والخزف باستخدامات متنوعة. وعلى هذا الأساس رأى بعض الفنانين العراقيين أنها قد تكون مناسبة تستدعي إقامة معرض شامل يجمع الفنانين العرب الذين يستلهمون الحرف في أعمالهم التشكيلية. فتولى المهمة الفنان شاكر حسن، وأطلق على المعرض الذي أقيم في بغداد عام ١٩٧١م عنوان «البعد الواحد» وكتب بيانا يشرح فيه فكرة التجمع وأهدافه.

لم يكن النشاط الفني التشكيلي في دول الخليج العربي ظاهرا قبل عقد السبعين. فبعد أن كانت الكويت أول دولة خليجية تُعنى بالفنون، وكانت قد أنشأت لفنانيها مراسم حرة منذ عام ١٩٦١، ظهر فنانون قديرون كالنحات سامي محمد والفنان جعفر اصلاح والفنانة منيرة القاضي (المتخصصة بالحفر). ثم أخذت دول الخليج الأخرى تنشط في هذا المجال، وبرز منها فنانون جيدون. ولعل فيصل السمرة السعودي المقيم في البحرين والذي درس الفن في باريس، يقف في موقع متميز من التجربة العربية عامة. وتتميز دولة البحرين بوجود حركة فنية نشيطة، وفيها مجموعة من الفنانين على

مستوى راق كالشيخ راشد آل خليفة وعبد الرحيم شريف وإبراهيم بو سعد. وكذلك ظهر فنانونٌ من دولة الإمارات العربية وعمان واليمن. كما كانت قطر حاضرة في المعارض العربية المشتركة، وممثلة خير تمثيل بفنانها يوسف أحمد.

وفي الأردن تميز عقد الثمانين بظهور نشاط فني مميز لا يزال في تصاعد متواصل. ففي مطلع هذا العقد أقامت سمو الأميرة وجدان، متحف الأردن الوطني للفنون الجميلة، وقد سبق ذكره. ومع مطلع الثمانين أيضا قدمت إلى عمّان الفنانة فخر النساء زيد (زوجة الأمير زيد بن علي) لتقيم في الأردن، وهي الفنانة التي عرفت بعلو قامتها الفنية، وعمق تجربتها، ومستواها العالمي. فجمعت حولها مجموعة من الشابات لتوجيههن نحو الانطلاق الحر في التعبير. وكان هدفها بالدرجة الأولى بث روح التحدي فيهن، والإقدام على العمل بجرأة، وإطلاق قدراتهن الإبداعية. ولعل أبرز فنانات هذه المدرسة الحرة الفنانة سهى شومان، التي حملت راية أستاذتها ومضت بها قدما. وتميزت سهى شومان، فضلا عن ثقافتها الفنية ومواكبتها الحثيثة لبحثها البصري المنبثق عن البيئة الأردنية، بتوليها مسؤولية فنية كبيرة، وذلك بتحويل المشروع الفني الذي بدأته مؤسسة عبد الحميد شومان منذ عام ١٩٨٧م، إلى دائرة تخصصية أوسع. ففي عام ١٩٩٣م تم افتتاح (دارة الفنون) لتكون بيتًا للفنانين العرب مؤهلا لاستقبال نشاطاتهم الفنية خاصة، ولتكون مركزًا للأعمال الفنية والإبداعية عامة[٥٦]. وتحتوي دارة الفنون على مشاغل فني، وتعقد فيها دورات عملية متخصصة. وتعد دارة الفنون، بتوافرها على الجانب الآثاري والتاريخي من جهة، ووجهتها المستقبلية من جهة أخرى، صرحا ثقافيا مميزًا يجمع بين التراث والمعاصرة. وتشهد عمان، منذ مطلع التسعينيات نشاطا كبيرا لم تعهده من قبل، مما استدعى افتتاح عدد من القاعات الفنية الخاصة والعامة لمواجهة هذا النشاط المتزايد.

التوجه القومي العربي والعالمي:

شهد النصف الأول من عقد السبعين نشاطًا فنيا مكثفًا لجمع التجارب الفنية العربية. جاء نتيجة تزايد الوعي القومي لدى معظم المثقفين العرب، والتطلع نحو إيجاد روابط

عربية مشتركة، وإيصال صوت العرب إلى العالم عن طريق الفن ولغته العالمية المشتركة. واستجاب الفنانون العرب لدعوة التضامن والتبادل عن طريق إقامة المعارض المشتركة بين الفنانين العرب. فأقيم أول معرض شامل للدول العربية في الكويت عام ١٩٦٩م، وتلاه انعقاد أول مؤتمر للفنانين التشكيليين العرب في دمشق عام ١٩٧١م، ونتج عن هذا الاجتماع تأسيس أول اتحاد للفنانين العرب أصبح مقرّه في بغداد. وفي السنة التالية أقيم في بغداد معرض للفنانين العرب تحت اسم «مهرجان الواسطي ١٩٧٢م» إحياءً لذكرى الفنان يحيى الواسطي (القرن السابع الهجري)، وإشارة لاستئناف الدور الحضاري للعرب. وتلاه معرض السنتين الأول للفنانين العرب (بغداد ١٩٧٤م)، وأُقيم المعرض الثاني بعد سنتين في المغرب. ومن خلال هذه التجمعات المتتابعة كان بالإمكان التوصل إلى رسم معالم الحركة الفنية العربية إلى حد ما، وقراءة نتائج هذا المنجز الحديث خلال حقبه القصيرة. وكانت المرة الأولى التي يتم التعرف فيها إلى تجارب العرب على صورتها التي وصلت إليها، والأساليب المفضلة لديهم كما كان بالإمكان وضع اليد على المشاكل الفنية المشتركة التي تدور حول الخصوصية والعالمية ذات الشمولية الإنسانية، ومعنى هذه الخصوصية، وكيفية تحقيقها. غير أن هذا العرس القومي أصيب في الصميم بقيام الحرب الأهلية في لبنان، ليبدأ عصر جديد من التشتت، والتمزق والفرقة.

وفي السبعينيات توجه المثقفون المصريون إلى خارج مصر، ولم يعودوا إلا في مطلع الثمانينيات. كما أخذت الهجرة تتزايد من لبنان مع اشتداد ضراوة الحرب، ثم بدأت هجرة العراقيين بأعداد بسيطة في النصف الثاني من السبعينيات لأسباب سياسية، لتزداد مع سنوات الحرب العراقية الإيرانية في الثمانينيات، حتى تعاظمت بما لا يُقدّر من أعداد بعد حرب الخليج ١٩٩١ وما تلاها من سنوات الحصار الجائر. وفي المهاجر أقام العرب لهم منابر إعلامية في أوربا وأمريكا. فصدرت من لندن أول مجلة «فنون عربية» المتخصصة بالفنون التشكيلية العربية، كما أقيم في باريس معهد العالم العربي، لعقد نوع من حوار الحضارات، احتل النشاط الفني حيّزا كبيرا. وكانت هناك جهود فردية لإيصال صورة العرب الحديثة إلى العالم، ولاسيما من خلال الفنانين الذين آثروا

الإقامة في العواصم الأوربية، يمارسون فنهم بنجاح دون أن ينقطعوا عن جذورهم. وأقام البعض منهم قاعات خاصة للعرض. فكان للفنان العراقي وضاح فارس قاعة في قلب العاصمة باريس لم تستمر طويلا، أقام فيها معارض للنخبة الجيدة من الفنانين العرب، وكان يدعو لها كبار النقاد، كما كان يختار منهم فنانًا واحدًا كل عالم لعرض تجربته في الأسواق العالمية للفن، كالتي تعقد سنويًا في مدينة (بازل) السويسرية، أو في (فياك) باريس. وفي واشنطن أقام مجموعة من الفنانين الفلسطينيين قاعة عرض باسم (ألف)، استمرت إلى منتصف التسعينيات. وافتتح الفنان السوري المقيم في باريس زياد دلول قاعة عرض خاصة للأعمال الورقية في أرقى الأحياء في باريس استمرت لبضع سنوات. إلى جانب ذلك ازداد اقتحام الفنانين العرب للمعارض الدولية، بمشاركات فردية وجماعية. كما تواصلت جهود الفنانين الفردية لمواكبة مشاريعهم الفنية، في الداخل أو في الخارج، سواء أكان ذلك من خلال مشاركاتهم الفردية في المعارض العالمية الجماعية، أو من خلال إقامة معارض شخصية في العواصم الأوربية وغيرها.

لاشك في أن الفنانين العرب استطاعوا، منذ البداية أن يحققوا المستوى الفني المرموق، وأن يكسب النخبة منهم احترام العالم، ويحصلوا على جوائز عالمية. لقد كان محمود مختار أول فنان عربي يدخل إلى متحف (جو دي بوم) في باريس في عام ١٩٣٠م، بمنحوتته المسماة «عروس النيل»[٥٧]. كما أن عددًا كبيرًا من الفنانين العرب شاركوا، ويشاركون باستمرار في المعارض الجماعية العالمية، ويحصلون على جوائزها، ودخل قلة منهم إلى متاحفها، لأنهم بحق استطاعوا أن يتفردوا بتعبيرهم، واستطاع البعض منهم، خلال هذه الحقب، أن يصبح جزءًا من الحركة الفنية في بلد إقامته (شفيق عبود في باريس ومروان قصاب باشي في برلين ومنى حاطوم في لندن)، على الرغم من صعوبة إيجاد موقع للفن العربي داخل العالم، لأسباب خارجة عن مسألة المستوى الفني. وعلى الرغم من ذلك اقتحم بعضهم العالمية من بابها الواسع، فالمعمارية العراقية زهاء حديد تعد اليوم ظاهرة فريدة في مجال العمارة الحديثة، أو ما بعدها، وكذلك الفنانة الفلسطينية منى حاطوم، التي تحتل اليوم مكانًا بارزًا في حركة ما

بعد الحداثة في الفنون التشكيلية في العالم .

لقد أدرك الفنان العربي منذ البداية أن التقنية الغربية هي مجرد أداة ، وبوسعه تطويعها لتحقيق أهدافه، فاستطاع من خلالها أن يقيم مملكته الفنية، ويسهم في إضفاء لون مميز للتراث الفني في العالم. وكان عملية الشد والجذب بين العام والخاص من المظاهر الرئيسية التي اتسمت بها الحركة الفنية العربية، ذلك أن الفن وعي خاص معنيّ بالبحث عن حقائق جوهرية، منغرسة بخصوصية المحيط الذي يعيش فيه الفنان، وهو وعي لا ينبع إلا من إحساس بالمسؤولية إزاء الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي الذي يعيش فيه الفنان .

* * *

وأخيراً ، فلا بد من القول إنني حاولت في هذه الورقة أن أتتبع نشأة الحركة الفنية التشكيلية في العالم العربي، قدر المستطاع، نظرا للصعوبة التي يواجهها الباحث في العثور على المراجع الدقيقة المواكبة لهذا النشاط المتزايد والمتنوع والمتشعب في الوطن العربي، وأن أركز على الخطوط العريضة فيها . وهذا ما دفعني بالضرورة إلى تجاوز الكثير من الأحداث والأسماء، والاكتفاء بإعطاء الملامح العامة للحركة التشكيلية المعاصرة في العالم العربي خلال عمرها القصير نسبيا .

المراجع:

1. History of Art , Janson, Thames & Hudson, London .

2. The Story of Modern Art , Norbert Lynton, Phaidon, Oxford 1982.

3.The Concise History of Modern Painting, Sir Herbert Read, Thames & Hudson London 1974.

4. A world History of Art, Hugh Honour & John Fleming, Laurence King Pub. London, 4th ed

5 Dictionary of Art & Artists, Thames & Hudson 1997, London.

6. Oxford Dictionary of Art. Oxford Univ. Press, UK, 1988.

7. Artistes Palestiniens Contemporains, Institute Du Monde Arabe, Paris, 1997.

8. Contemporary Islamic Art, ed. Wijdan Ali,The Royal Society of Fine Arts, Pub London 1989.

9. Apercu Historique, John Carswell, Liban Le Regard Des Peintres, Institute Du Monde Arabe, Paris 1998 .

١٠ . طرائق الحداثة، رايموند وليامس، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة (246)، الكويت، ١٩٩٩ .

١١ . مائة عام من الفن السوري ١٨٩٨ـ١٩٩٨ ، غاليري الأتاسي ، دمشق ، ١٩٩٨ .

١٢ . خمسون عامًا من الفن ، كمال الملاخ ورشدي اسكندر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ .

١٣ . هوامش على دفتر التنوير ، تأليف د. جابر عصفور، المركـــز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤ .

١٤ . الفنون التشكيلية في الوطن العربي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة ١٩٧٩ .

١٥ . التوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر ، عز الدين نجيب ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ١٩٩٧ .

١٦ . الفن العراقي المعاصر ، وزارة الإعلام ، بغداد السلسلة الفنية ١٥ ، ١٩٧٢ .

١٧ . الفن التشكيلي في فلسطين ، اسماعيل شموط (الناشر المؤلف) الكويت ١٩٨٩ .

١٨ . الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة ١٩٨٩ .

الهوامش:

1. Sir Herbert Read Concise History of Modern Painting Thames & Hudson 1974 p12

2 .Janson:History of Art, Courbet , Thames and Hudson, London

٣. أود أن أبين هنا أن مصوّري المنمنمات الإسلامية ، ولا سيما يحيى الواسطي (في القرن الثالث عشر الميلادي) ، كان يصوّر الشجر باللون البنفسجي، ويضفي على الطبيعة من خياله ألوانًا برّاقة عجيبة، فالصورة لديه ما كانت تخضع لقانون سوى قانون الجمال ، واستقلالية العمل الفني .

4. The Story of Modern Art, Norbert Lynton, Phaidon, Oxford, U.K. 1982. P20

5 The Concise History Of Modern Painting P13

٦ . الرمزية هي سليلة الرومانسية ، وروادها في الأدب هم شارل بودلير ، وجيرار دو نيرفال ، ثم مالارميه ، وبول فاليري . وبالموسيقى : ريتشارد فاغنر ، وكلود ديبوسي .

٧ . وخاصة أفكار هيغل ، وشوبنهاور ، وبيرغسون ، وكروتشة .

8. The Story of Modern Art, Chapter one

9. A World History of Art, Hugh Honour & John Fleming, Laurence King Publishing, London , 4th ed.. P.723

١٠ . لقد ورد في الفصل الثالث من كتاب «Life With Picasso»، تأليف Froncoise Gilot و Carlton Lake، الصادر عن Penguinفي لندن (١٩٦٤)، قول عن بيكاسو يبين فيه أن الغرض من (التكعيبية) كان من أجل إيجاد نظام بديل لبناء اللوحة، بعد أن تمادت الحركات الفنية الحديثة في الخروج على قواعد الفن الكلاسيكي، حتى غدا لزامًا على كل فنان أن يوجد نظامه الخاص.

١١ . كان مارينتي (١٨٧٦) شاعراً إيطاليًا مهمًا، وهو مؤسس الحركة المستقبلية في إيطاليا، وأيديولوجيتها التي تمجد الماكينة وحركتها السريعة، وتؤثرها على أمجاد الماضي العريق. والمستقبلية حركة فنية ذات مضامين سياسية، أنشأها مارينتي في ميلانو عام ١٩٠٩، وكانت تسعى إلى تحرير إيطاليا من «عبء ماضيها» بتمجيد عالم السرعة المتمثل بالماكينة. وانضم إليها فنانون بارزون هم بوكسيوني Boccioni، وكارلو كارا Carlo Carra، ولويجي روسولو Luigi Rusolo، وجياكومو باللا Giacomo Balla، وجينو سيريريني Gino Sererini، وفي عام ١٩١٢ أصدر الفنان بوكسيوني بيانه المستقبلي عن فن النحت.

١٢ . A World History of Art ص ٧٢٩ .

١٣ . من الصعب التعريف بمنجزات فردريك نيتشه Nietzche الفكرية في هذا الحيز الضيق، فقد كان شاعرًا وفيلسوفًا ومفكرًا، وكان واحدًا من أكثر العقول تأثيرًا في القرن العشرين. وأهم ما بشر به هو تمجيد قوة الإنسان، وقدرته الإرادية على التفوق، متمثلا برمز الإنسان الخارق superman، وأن على الإنسان أن يسعى للرقي بذاته، وكان لدعوته تأثيرها السلبي والإيجابي، كما تعرضت لكثير من التصورات الخاطئة. وعرف نيتشة بنزعته العلمانية، وبنقده للمسيحية ونقض دعوتها إلى المحبة، التي تنطوي في حقيقتها، حسب رأيه، على البغضاء. أما نظرته للخير والشر، فهي دعوة لتجاوز الأحقاد وشهوة الانتقام، كما جاء في كتابه (Beyond Good And Evil).

١٤ . لا يوجد معنى واحد يعرّف للنزعة الصوفية المسيحية، فالمسيحية ليس فيها تصوف، بل رهبنة، وهناك قديسون، والمقصود هنا هو إدراك العالم عن طريق الحدس، والتأمل في الوجود إلى حد التفاني في الشيء، يقينًا من الفنان بأنه يشكل جزءًا من هذا النظام الكوني، وهو ما يدفعه إلى التسامي، وبلوغ المراتب التي تجعله يقترب من كمال السيد المسيح، والتوحد فيه.

١٥ . A World History of Art، ص ٧٢٥ .

١٦ . Roger Fry(١٨٦٦ ـ ١٩٣٤)، رسام إنجليزي، ومن أهم النقاد في القرن العشرين، كان له أثر كبير على تغيير الذائقة الفنية، من خلال نظرياته النقدية الجمالية الحديثة.

17.World History of Art, Honour & Fleming p.727 A

١٨ . Gestaltمذهب كوني، وهو إدراك العالم إدراكًا كليًا من خلال النظر إلى الشيء والتفاعل معه تفاعلا يتداخل فيها الفيزيائي والبايولوجي والسايكولوجي دون انفصال، وبذلك تكون التجربة الفنية عملية إدراك كلي تتحدد الاستجابة فيها على مستويات متعددة.

١٩ . كان العمل عبارة عن مرحاض رجالي (مبولة)، قام بعرضها بعد أن قلب وضعها، ثم وقّع عليها، وسمّاها «النافورةThe Fountain» .

٢٠ . A World History of Art ص ٧٥٠ .

٢١ كان بيكاسو قد توصل إلى عمل أعمال نحتية من جمع مواد مستهلكة (سكراب)، وكان من أجمل ما قدم رأس ثور مصنوع من مقود دراجة هوائية، وكان ذلك فاتحة عهد جديد لفن النحت.

٢٢ . الكالفينية، نسبة إلى (كالفن)، مذهب مسيحي متشدد، يؤكد أتباعه قدرة الله العليا، والإيمان بالقدر المحدد سلفًا.

٢٣ . «بعد الحرب العالمية الأولى سرى بين المثقفين والمبدعين إحساس عارم بتمجيد العنف الثوري، وقد تمثل في روسيا على يد المستقبليين الروس، مقابل التمجيد للعنف في الحرب لدى المستقبليين في إيطاليا. ولكن نتيجة للأزمات التي حصلت بعد عام ١٩١٧، اختلف الأمر بينهما، وتبلور

اتجاهان مختلفان، كان أحدهما بزعامة الشاعر مايكوفسكي في روسيا، والثاني بزعامة الشاعر مارينتي في إيطاليا. فكان الأول يدعو إلى ثقافة بلشفية شعبية، بينما اتجه الثاني إلى دعم الفاشية. وكان معظم الكتاب والفنانين قد اتخذوا مواقعهم في نهاية العقد على القطبين المتطرفين في السياسة: الشيوعية والفاشية. أنظر: طرائق الحداثة، تأليف رايموند وليامس، ترجمة د. فاروق عبد القادر، عالم المعرفة (العدد ٢٤٦)، الكويت، ص٨٧ .

٢٤. وليم موريس (١٨٣٤ ـ ١٨٩٦) كاتب إنجليزي، كان رسامًا ومصممًا وحرفيًا ومصلحًا اجتماعيًا. كان يرفض فكرة الفن الرفيع، ويرى أن الفن هو «تعبير الإنسان عن متعته في العمل»، وأن الفن مسألة أساسية في تحسين وضع الإنسان. ولأنه كان اشتراكيًا، فقد أراد أن ينتج فنًا للجماهير، غير أن إنتاجه كان ميسرًا لذوي المال فقط. وكانت أفكاره عن إشاعة الفن للجماهير، واعتماد التصاميم الجميلة لتحسين الذوق العام، وتمجيد الحرف اليدوية، ذات تأثير مستقبلي كبير.

٢٥. ورد الحديث عن التكعيبية في الصفحات السابقة عند الحديث عن الحقبة الأولى.

٢٦. انظر Art of the 20th Century, Ruhrberg, Schneckenberger,Fricke, Honnef, ed. By F. Walther, Taschen, Coln-Germany, Vol.1. pp.204-209

٢٧. ومن الجدير بالتنويه هنا أن الحركة الثقافية كانت في ذروة نشاطها بفضل كتاب وشعراء عمالقة، كان في طليعتهم عزرا باوند ووينداهام لويس، وغيرهما ممن أغنوا الأدب العالمي بإسهاماتهم المؤثرة، وكان التقارب بين الفنانين والكتاب يتداخل ويتلاحم.

٢٨. John Cage ـ ١٩١٢ ـ ١٩٩٢م ـ موسيقي أمريكي مجدد، كان شديد التأثر بالفنون البصرية والأدب خاصة أدب جيمس جويس، وله أعمال موسيقية عنوانها: رسوم مسموعة.

٢٩. كان الفنان جنتيلي بيلليني قد رسم صورة السلطان محمد الفاتح (١٤٨٠ م تقريبا)، وهي من التحف الفنية النادرة، كما أن متحف توب كابي سراي في إسطنبول يحوي لوحات رسمت للسلطان سليمان القانوني وغيره من السلاطين العثمانيين.

٣٠. انظر Contemporary Art From the Islamic World, ed. Wijdan Ali. London. (Lebanon)Scorpion 1989

٣١. الفن العراقي المعاصر، نزار سليم، الكتاب الأول-فن التصوير، وزارة الثقافة، العراق ١٩٧٧، ص ٤٠ـ٤٨.

٣٢. مائة عام من الفن السوري ١٨٩٨ـ١٩٩٨م، غاليري الأتاسي، دمشق، ١٩٩٨م.

33Artistes Palestiniens Contemporains - Institute du Monde Arabe - Paris - 1997

34.(Morocco)Contemporary Art From the Islamic World

٣٥ . انظر : خمسون عامًا من الفن ، كمال الملاّخ و رشدي اسكندر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢م .

٣٦ . جابر عصفور ـ هوامش على دفتر التنوير ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٩٤م ـ ص٣٣ .

٣٧ . انظر Contemporary Art from the Islamic World (Tunis)

٣٨ . الفنون التشكيلية في الوطن العربي (الجزائر) ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة ١٩٧٩م .

٣٩ . لن يكون بالإمكان ذكر أسماء الجماعات الفنية ، وهم كثر ، يرجى مراجعة المصادر المذكورة في نهاية البحث : خمسون عامًا من الفن ، والتوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر .

٤٠ . خمسون سنة من الفن ، ص٦٣ ، وكذلك : عز الدين نجيب : التوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٧م ، ص ٤١ .

٤١ . خمسون سنة من الفن ، ص ٦٥ .

٤٢ . التوجه الاجتماعي للفنان المصري ، ص٤٥ .

٤٣ . لقد استمر نشاط هاتين الجماعتين إلى سنوات طويلة ، وانضم إليهما الكثير من الفنانين المعروفين بينما انسحب آخرون . فمن أبرز فناني جماعة بغداد محمد غني حكمت ونزيهة سليم وفرج عبو ، وغيرهم . أما الرواد فقد انضم إليهم محمود صبري ونوري الراوي وسعاد العطار إلى جانب أسماء أخرى .

٤٤ . الفن العراقي المعاصر ، وزارة الإعلام ، السلسلة الفنية رقم ١٥ ، ١٩٧٢ ، المقدمة بقلم جبرا إبراهيم جبرا .

٤٥ . سبق الحديث عن مدرسة الباوهاوس في القسم الأول من هذه الورقة ، وذلك عند الحديث عن الفنون في ألمانيا في عقد الثلاثين .

٤٦ . أنظر : Aperáu Historique, John Carswell, Liban Le Regard des Peintres , Institute du Monde Arabe.

٤٧ . ولمزيد من التفاصيل ، أنظر.Kamal Bullata-Artistes Palestiniens Contemporains Institute Du Monde Arabe

٤٨ . اسماعيل شموط ، الفن التشكيلي في فلسطين ، (الناشر المؤلف) ، الكويت ١٩٨٩م ، ص٣٩ .

٤٩ . انظر : إسماعيل شمّوط ، الفن التشكيلي في فلسطين .

50. Contemporary Art From The Islamic World Sudan.

٥١ . ينسجم هذا الاهتمام مع التوجه الفكري الحديث الذي يحتفي بالأساليب الفطرية ، كما أنه يتماشى مع الفكر الاستشراقي في التعامل مع الشعوب المستعمَرة ، ومثل هذا الاحتفاء لقيته شعيبية طلال ، الفنانة الفطرية المغربية .

٥٢ . الفنون التشكيلية في الوطن العربي ـ ص ١٧٣ـ١٨٢ .

٥٣ . الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م ، ص ١٦٩ .

٥٤ . كان معظمهم من طلاب أكاديمية الفنون الجميلة ، وكانوا متأثرين بأساتذتهم البولونيين .

٥٥ . ورد الحديث عن جماعة بغداد في الصفحات السابقة عند الحديث عن حقبة الخمسين في العراق .

٥٦ . أصبح اسمها مؤسسة خالد شومان تقديرا لذكرى رجل الأعمال وراعي الفنون .

٥٧ . خمسون عامًا من الفن ، كمال الملاخ ، رشدي اسكندر ص١٨ .

الباحثون

• د. نهاد الموسى

أستاذ اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية. عمل أستاذاً زائراً في عدد من الجامعات العربية، وباحثاً زائراً في عدد من الجامعات الأجنبية. أسهم في مشاريع تطوير مناهج تعليم اللغة العربية في الأردن وعُمان والإمارات العربية المتحدة واليمن والصين. شهد مؤتمرات لغوية شتّى في عدد من الدول العربية والأجنبية ونشر عدداً من البحوث حول اللغة العربية في الدوريات الجامعية في العالم العربي. من مؤلفاته: «نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث»، «قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربي الحديث»، «العربية نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية».

• د. أحمد درويش

حاصل على درجة دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية، تخصص أدب مقارن ونقد أدبي من جامعة السوربون. أشرف على رسائل الماجستير والدكتوراه في كل من جامعتي القاهرة والسلطان قابوس، ويحكّم في ترقية الإنتاج العلمي وبحوث النشر في الدوريات في كثير من الجامعات العربية. كما عمل أستاذاً محاضراً لمادة الأدب المقارن بكليّة الآداب في جامعة القاهرة. حاصل على عدّة جوائز منها: الجائزة

التقديرية لجامعة القاهرة في الإبداع الأدبي، جائزة البابطين في النقد، جائزة وزارة الثقافة المصرية عن أفضل كتاب مترجم في النقد الأدبي. له ما يقرب من ٤٢ كتاباً ما بين تأليف مشترك ومنفرد.

• د. فيصل درّاج

يعد أحد أبرز النقّاد الحداثيين العرب، وله إسهامات متعددة أثرت الساحة النقدية العربية بالعديد من المؤلفات والبحوث. حاصل على درجة دكتوراه الفلسفة من جامعة تولوز بفرنسا. عمل في حقل التدريس ثم في حقل الصحافة. نشر كثيراً من المقالات في مواضيع الفلسفة والنقد الأدبي، ونظرية الأدب، ومفهوم القومية في مجلات عربية متعددة، كما نشرت له دراسة باللغة الفرنسية حول الرواية والواقع الفلسطيني. من مؤلفاته: «الماركسية والدين»، «حوار في علاقات الثقافة والسياسة»، «الواقع والمثال... مساهمة في علاقة الأدب والسياسة»، «دلالات العلاقات الروائية».

• المرحومة د. سمحة الخولي

كانت قبل وفاتها رئيسة لأكاديمية الفنون المصرية. حصلت على درجة الدكتوراه في تاريخ الموسيقى من جامعة أدنبرة. شغلت العديد من المناصب، منها أستاذ التاريخ والتحليل الموسيقي، وعميد المعهد القومي العالي للموسيقى، ورئيسة قسم علوم الموسيقى في المعهد ذاته. شاركت في العديد من المؤتمرات العالمية، وأسهمت بإنشاء بعض الفرق والمعاهد الموسيقية في مصر. تحمل العديد من الجوائز، منها جائزة وزارة الثقافة في النقد الموسيقي، وجائزة جمال عبد الناصر للثقافة، وجائزة مبارك في الفنون من المجلس الأعلى للثقافة. من مؤلفاتها: «وظيفة الموسيقى في الحضارة الإسلامية

حتّى عام ١١٠٠» ، «الموسيقى والحضارة» ، «الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر»، «زرياب ـ موسيقى الأندلس» ، «سلامة حجازي»، «فردريك سمتانا» .

• د. محمد الأسد

مؤسس ومدير مركز دراسات بيئة البناء الأردني . حاصل على درجة الدكتوراه في الهندسة المعمارية من جامعة هارفرد . زاول التدريس الأكاديمي في جامعتي هارفرد وبرنستون، كما عمل في الجامعة الأردنية وجامعة إلينويز . عضو العديد من اللجان، منها الجمعية الملكية للفنون الجميلة، والمعرض الوطني للفنون الجميلة، والمتحف الوطني الأردني . له العديد من الدراسات والبحوث العربية والإنجليزية حول موضوع الهندسة المعمارية .

• د. يحيى عزمي

رئيس قسم الإخراج في المعهد العالمي للسينما بالقاهرة . حاصل على درجة دكتوراه الفلسفة وعلوم السينما في المعهد الحكومي المركزي للسينما في موسكو . عضو اللجنة العليا للمهرجانات بوزارة الثقافة المصرية، كما اختير عضواً في لجان التحكيم في مهرجانات سينمائية عالمية متعددة . وضع سيناريو فيلم «الطوق والأسورة» الحائز على جوائز عالمية عدّة، إضافة إلى سيناريو فيلم «رقص الريح» الجاري إعداده . من بحوثه : «الزمن كخاصية بناء وتعبير فني لفن السينما» ، «تعليم الفن وإعداد المخرج السينمائي» ، «العمل كقيمة اجتماعية في السينما المصرية» ، «اتجاهات النقد السينمائي المعاصر» ، «أضواء على السينما التجريبية» ، «المومياء والنحت في الزمن» .

• **ياسين النصير**

ناقد عراقي معروف. عضو الأمانة العامة للمجلس الثقافي العراقي. تولى عدداً من المناصب خلال حياته المهنية والأدبية، منها: عضو الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء في العراق، سكرتير رابطة نقّاد الأدب في العراق، عضو هيئة تحكيم المسرح في العراق من ١٩٧٦ - ١٩٨٩. من مؤلفاته: «شعرية الماء - مقالات في الشعر»، «في المسرح العراقي المعاصر»، «الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي»، «بقعة ضوء بقعة ظل - دراسات في المسرح»، «القاص والواقع - دراسات في الرواية والقصة».

• **مي مظفّر**

شاعرة وقاصة عراقية، ولها كتابات مميزة في الرسم والسيرة، كما أنّ لها نصوصاً نشرت في كتب عالمية. حاصلة على شهادة الليسانس في الأدب الإنجليزي. من مؤلفاتها الشعرية: «طائر النار»، «غزالة في الريح»، «ليليات»، «محنة الفيروز»، «من تلك الأرض النائية». ومن مؤلفاتها القصصية: «خطوات في ليل الفجر»، «البجع»، «نصوص في حجر كريم»، «بريد الشرق - سفر في المدى». وفي الحقول الأخرى لها مؤلفات كثيرة منها: «اللوحة والرواية»، «صناعة الشعر»، «الأوهام البصرية»، «الشعر والرسم»، «حياتي مع بيكاسو»، «باريس عندما تتعرى».

الفهرست

حصاد القرن

المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين

الأدب والفنون



THE HARVEST OF A CENTURY



مشروع (حصاد القرن) مشروع « تنويريّ » في المقام الأوّل ، فهو ، في إبانته الشاملة عن المنجزات المعرفيّة والأدبيّة والفنيّة والعلميّة والتقنيّة الّتي تحقّقت في القرن العشرين ، يستجيب لاستراتيجيّة ثقافيّة تتوخّى وضع العقل العربيّ والذوق العربيّ والفعل العربيّ في فضاء العصر ، وتنشد تشكيل جملة من الدواعي والبواعث والقصود الدافعة إلى تقدّم الوعي والفعل في حياة الأجيال العربيّة.

كان الهدف أن يكون هذا المشروع عملاً (موسوعيًّا) رفيعًا نقصد منه إلى أن نضع ، بين أيدي الأمّة العربيّة ، جملة المنجزات العلميّة الّتي أمكن للإنسان أن يدير عليها حياته الروحيّة والماديّة ، وأن يتقدّم بها ، خلال القرن العشرين كلّه ، في طريقه إلى القرن الحادي والعشرين . وذلك في قطاعات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة ، والآداب والنقد والفنون ، والعلوم الأساسيّة والطبيعة والتكنولوجيا . كما تمثّل أحد أغراض العمل في أن يطّلع المختصّون وأصحاب القرار ، في العالم العربيّ ، على نتائجه لعلّ بعض وجوهه أن يكون عونًا لهم في مقاربة العالم من حولهم عند مطلع القرن الحادي والعشرين.

تولّى إعداد بحوث هذه الأقسام قرابة الأربعين أستاذًا وباحثًا متخصّصًا ، وتقرّر أن تقدّم جملة البحوث المعدّة للمشروع ، من قبل أصحابها ، في برنامج متكامل للندوات العلميّة تعقد في مؤسّسة عبد الحميد شومان ، في محاضرات عامّة تقدّم للجمهور ، أو في حلقات مستديرة خاصّة تشتمل على عروض ومناقشات أو مداخلات . وقد قدّمت المحاضرات العامّة من المشروع في (منتدى عبد الحميد شومان الثقافيّ) .

فهمي جدعان

ISBN 978-9957-19-024-8

السعر داخل الأردن : (١٧٫٥٠) ديناراً أردنياً
السعر خارج الأردن : (٢٥) دولاراً أمريكياً



